

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sociologie

Diplomová práce

Bc. Anna Vostruhová

**Perspektivy sociologie umění:
převládající diskurz a možná východiska**

Sociology of art and its perspectives:
prevailing discourse and possible recourses

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Mlynář, Ph.D

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Jakubovi Mlynářovi Ph.D, za vedení této práce a jeho cenné postřehy a podněty. Dále také děkuji své mamince za dodávaný entusiasmus při procesu psaní a také svému příteli, díky jehož vytržení z mé letargie jsem se rozhodla znovu věnovat umění v sociologii.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18. května 2020

Anna Vostruhová

Klíčová slova (česky)

sociologie umění, umělecká hodnota, estetický prožitek, determinismus, marxistická estetická teorie

Klíčová slova (anglicky):

sociology of art, artistic value, aesthetic experience, determinism, Marxist aesthetic theory

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se zabývá sociologií umění, jejím převládajícím diskurzem a hledáním jiných možných způsobů sociologického přístupu k umění. Text je členěn na tři vzájemně se doplňující oddíly. První oddíl se věnuje problematice reprezentace umění prostřednictvím výkladu dějin umění jako dějin zobrazování, a z toho plynoucí konceptuální dualitě iluzivnost x schematičnost. Ve druhém oddíle se pozornost soustředí na analýzu předpokladů, z nichž dominantní proud sociologie umění vychází. Jedná se o sociální determinaci uměleckého diskurzu, popření axiologičnosti umění, legitimizaci umění na základě jeho společenské funkce a nerovného přístupu percepce umění ve společnosti. Relevance těchto tezí je v předložené práci zproblematicována podobně jako jednotící teoretický rámec, ze kterého tyto premisy vycházejí, a to marxistická estetická teorie. Předložená práce proto na základě podložených argumentů označuje marxistický materialismus za původce determinismu a nivelizace hodnot v sociologii umění a konstatuje, že marxistický přístup k umění je pro sociologii nevyhovující a destruktivní. V závěru práce hledá jiné způsoby pro sociologickou reflexi umění, a to prostřednictvím mezioborové spolupráce s estetikou. Konkrétně se jedná o možnost aplikace normativní teorie, zkoumání gratifikace prožitku či transcendentálních „pravidel hry“ komunikace díla s recipientem, a z toho vyplývající emancipační schopnosti umění.

Abstract (in English):

This thesis deals with the sociology of art, its prevailing discourse and the search for other possible ways of taking a sociological approach to art. The text is divided into three complementary sections. The first section addresses the problem of the representation of art through the interpretation of art history as the history of display and the resulting conceptual duality of illusion versus schematicity. In the second section, the focus is on analysing the assumptions underlying the dominant stream of art sociology. These are the social determinations of artistic discourse, the denial of the axiology of art, the legitimisation of art on the basis of its social function, and the unequal approach of the perception of art in society. The relevance of these propositions is, in the present work, parsed in much the same way as the unifying theoretical framework underlying these premises, namely the Marxist aesthetic theory. The work presented in this thesis therefore identifies Marxist materialism as an agent of determinism and the levelling of values in the sociology of art, based on well-founded arguments, and concludes that the Marxist approach to art is unsatisfactory and destructive to sociology. In the end, the work seeks other ways for the sociological reflection of art, through interdisciplinary collaboration with aesthetics. Specifically, there is the possibility of applying normative theory, exploring the gratification of experience or the transcendental "rules of the game" of communicating a work with a recipient, and the resulting emancipation of art.

OBSAH

ÚVOD	8
I. PROBLÉM REPREZENTACE UMĚNÍ	11
1 DĚJINY UMĚNÍ JAKO DĚJINY ZOBRAZOVÁNÍ.....	12
1.1 ILUZIVNOST VERSUS SCHEMATIČNOST JAKO FUNKČNÍ KONCEPTUÁLNÍ DUALITA ..	13
1.1.1 <i>Ilustrace duality na vybraných historických milnících</i>	15
1.2 NARATIVNÍ OBRAZ – HLEDÁNÍ INTERPRETACE (K) DOKONALOSTI?	18
1.3 ZPOCHYBNĚNÍ RELATIVISMU I.....	20
II. PROBLÉM SOCIÁLNÍ DETERMINOVANOSTI JAKO VYČERPÁVAJÍCÍHO VYSVĚTLENÍ	21
2 (ZA)MLČENÉ PŘEDPOKLADY SOCIOLOGIE UMĚNÍ	25
2.1 MARXISTICKÁ SOCIOLOGIE UMĚNÍ JAKO KOLEKTIVNÍ OMYL	30
2.1.1 <i>Materialismus v umění – otec determinismu a nivelizace hodnot</i>	33
2.2 PRVNÍ POMOC ZVENČÍ 1: STRUKTURALISTICKÉ ABSTRAHOVÁNÍ	34
2.3 PRVNÍ POMOC ZVENČÍ 2: DEKONSTRUKČNÍ HRA	35
2.4 ZPOCHYBNĚNÍ RELATIVISMU II	37
III. HLEDÁNÍ NOVÝCH CEST	40
3 SVOBODA K NORMÁM, SVOBODA K SYMBOLŮM	42
3.1 ESTETICKÁ DISTANCE A ESTETICKÝ PROŽITEK – STRATEGIE PRO POROZUMĚNÍ	44
3.1.1 <i>Gratifikace – prožitek umění jako komunikační (a obsahový) akt reflexe</i>	46
3.2 GADAMEROVA „NOVÁ PRAVIDLA HRY“	49
3.3 „MIMESIS SOCIOLOGICKÉHO UVAŽOVÁNÍ“ – ODVAHA VIDĚT JINAK	50
ZÁVĚR.....	53
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	57

Úvod

Sociologie umění je proud, který má v sociologickém myšlení vyhrazeno spíše okrajové místo. To je pravděpodobně jedním z hlavních důvodů, proč nedochází k průběžné, a především systematické reflexi otázek umění v sociologii. Bylo by příliš spekulativní zde hledat důvody neatraktivnosti umění pro sociologickou reflexi. Pro nás je v tuto chvíli stěžejní zabývat se důsledky tohoto sociologického „nezájmu“ pro umění samotné i pro sociologii jako vědní obor.

Předmětem této práce je zmapování dominantního diskurzu, který v sociologii umění jako status quo převládá v mnoha posledních dekadách. Jedná se o marxistickou estetickou teorii, která je v sociologii uplatňována na sféru umění. Práce si klade za cíl argumentačně prokázat nevhodnost, neadekvátnost, a především nepoužitelnost marxistického determinismu na analýzu umělecké tvorby, samotná díla a percepci díla recipientem. Práce také hledá a navrhuje jiné způsoby přístupu k umění, jež by sociologii umění otevřely nové či opomíjené možnosti uvažování. Důvod k sepsání této práce je tedy jednoznačný: umožnit sociologii umění navrátit do jejího diskurzu samotný předmět zkoumání, tedy umění jako takové; to znamená jeho transcendentní přesah, který je bytostnou imanentní součástí uměleckých děl. Pro dosažení daného cíle však sociologie umění potřebuje internalizovat několik vzájemně souvisejících předpokladů, které jsou v této práci podrobněji rozvedeny. Jedná se o sociologické odmítnutí relativizace hodnot v umění, tj. přijetí jeho axiologické povahy, která navrátí sociologii předmět zkoumání, tedy umění samotné do centra pozornosti. Druhým, neméně podstatným předpokladem je odmítnutí sociální determinace jako vše vysvětlujícího faktoru, který s nevelkým množstvím imaginace dokáže interpretovat takřka cokoliv. Vliv stratifikačního uspořádání společnosti na umění je samozřejmě také třeba brát do úvahy, nicméně umění dokáže vstupovat do interakce s jedinci nezávisle na jejich společenském zařazení. Tento emancipační aspekt umění slouží jako předpoklad pro rozvíjení normativní teorie v sociologii umění a také pro uvažování o vztazích v interakčním řetězci, především o konstituci vztahu mezi dílem a recipientem. V našem případě jsme uvažovali o míře intenzity prožitku (neboli gratifikaci), dále jsme také prostřednictvím úvah o metafoře hry promýšleli konstituci „pravidel“, která můžeme považovat za indikátory přítomnosti

umění. Pozornost byla věnována také antropologickým konstantám, jejichž (ne)přítomnost je při vnímání umění určující a jejichž narušování může být považováno za jednu ze společenských funkcí umění.

Práce je členěna do tří tematických oddílů. První oddíl, jež lze nazvat také kunsthistorickým, se zabývá problematikou reprezentace umění. K dějinám umění zde přistupujeme jako k dějinám zobrazování, přičemž tuto tezi ilustrujeme na konceptuální dualitě *iluzivnost versus schematičnost*, jejíž střídání dokládáme na vybraných historických epochách spolu s konkrétními příklady. Upozornujeme také na důsledky, které z této duality společenského vnímání vyplývají. Jedná se například o poměrování současné tvorby, jež vykazuje známky schematického zobrazování, nicméně je nahlížena iluzivními kritérii pro umění, která ve společnosti přetrvávají již od konce předminulého století. Důsledky tohoto společenského nastavení v percepci umění můžeme nacházet například v problematice přijetí abstraktního či konceptuálního umění ve většinové společnosti. Jako završení a následné přemostění k následující části práce je pozornost věnována také narativitě ve společenských vědách, v našem případě s akcentem na způsob „čtení či nazírání“ uměleckého díla jakožto narativu, který je kódovaný a jehož dešifrování bývá závislé na klíčových dovednostech diváka, ačkoliv má pluralitní (nikoliv však relativistickou) povahu.

V druhém oddíle je pozornost věnována představení implicitně přítomným zamlčeným předpokladům sociologie umění, které jsou považovány za samozřejmé, či alespoň nerozporné. Předložená práce tyto premisy pojmenovává a problematizuje jejich konstituci i důsledky. Prvním z předpokladů, o kterém práce pojednává, je úzus, že veškeré umění je sociálně determinované, a tudíž všechny aspekty související s uměním jsou dány třídní strukturou, z čehož vyplývá nemožnost zkoumání transgrese přítomné v umění či rezignace nebo odmítnutí její přítomnosti. Jako další premisu práce zmiňuje společenskou funkci umění jako stěžejní téma sociologického diskurzu, které ve svých úvahách však přehlíží aktivní roli recipienta v působení umění na jednotlivce, jehož redukuje na pasivní článek onoho interakčního řetězce. Jako třetí zamlčený předpoklad práce uvádí popření axiologického rozměru umění neboli zrelativizování hodnoty díla pro sociologické uvažování. Za naplnění této vstupní premisy však sociologie platí vysokou daň: zmizení předmětu zkoumání, tedy umění samotného. Jako argument pro tento předpoklad slouží

v sociologii umění dynamický vývoj společenského přijetí, či odmítání děl, jehož proměnlivost je dána právě společenským tlakem. Proto sociologie umění často vychází z předpokladu pluralitní estetiky. Umění je však samo o sobě axiologický pojem, jemuž nelze odebrat jeho hodnotový (i hodnotící) aspekt. Konečně posledním předpokladem, z něhož sociologie umění vychází, je nerovnost v přístupu k umění, tedy k jeho percepci, která je podpořena na základě předchozích argumentů. Sociologie zde za přáním uniformního působení umění na všechny jednotlivce skrývá touhu po odstranění sociálních nerovností ve společnosti. Na tomto místě je v práci vyhrazen prostor pro argumentaci nemožnosti dosáhnout „ideálu“ rovnosti, který by v konečném důsledku žádným „rájem na zemi“ nebyl. Všechny tyto předpoklady vycházejí z dominantního proudu v sociologii umění, a to (neo)marxistické estetické teorie. Zpochybnění legitimacy marxistické teorie umění, založené na materialismu, nivelizaci hodnot a sociálním předurčení umění, je v návaznosti na předchozí předpoklady hlavním těžištěm druhého oddílu předkládané práce. Jako možnost odlišného, ale přesto blízkého způsobu uvažování o umění v sociologii je proto na konci tohoto oddílu představeno strukturalistické abstrahování a také princip dekonstrukční hry, na nějž navazuje třetí část.

Třetí a závěrečný oddíl této práce si klade za cíl hledat nové způsoby, kterými by sociologie umění mohla překonat dosavadní zažitou praxi, představenou v předchozím oddílu, a plně rozvinout potenciál a přidanou hodnotu sociologického způsobu zkoumání reality. Jako výchozí bod pro hledání nových cest využíváme analogicky se nabízející radikální pluralitu (hodnot), která je stěžejní rámcem precizního postmodernismu (nikoliv jeho vulgarizované nápodoby). Hlavní přínos je spatřován v mezioborové spolupráci sociologie s dalšími relevantními obory jako například estetikou. Možný oboustranně výhodný průnik těchto dvou oborů ilustrujeme na příkladu způsobilosti sociologie tvořit erudovaná (normativní) doporučení dle zásad normativní teorie umění, nebo možnost sociologie spolupodílet se na zkoumání gratifikace prožitku jako strategie pro porozumění niterného procesu percepce díla divákem a následným zájmem o transcendentální „herní pravidla“, díky jejichž analýze bychom mohli v sociologii umění lépe pochopit samotný akt interakce diváka s dílem i jeho následné komunikace. Všechny tyto představené cesty mají společného jmenovatele, a to odvahu vyjít z komfortní zóny mnohokrát probádaného a hledat nové způsoby navzdory nejisté půdě, po které se pohybujeme.

I. Problém reprezentace umění

„Co je hledané, má se za nejlepší.“

Gaius Titus Petronius

Pokud chceme vnímat umění, zákonitě se nám musí artefakty určitým způsobem jevit. Tento druh interakce mezi divákem a dílem (v epistemologickém smyslu) lze na straně umění pojmenovat jako proces (re)prezentace děl. Strategie tohoto procesu jsou závislé na společenském vkusu, trendech, módě a také na konkrétních jednotlivcích. Chceme-li však abstrahovat od dílčích jednotlivin, je třeba hledat rámec, který by zaštiťoval reprezentaci umění nejen na úrovni slohů či směrů, ale také v jádru samotné tvorby. Jelikož umění (v nejširším smyslu) má v sobě vždy přítomno nějaké sdělení (i prázdný rám je sdělení), pak toto sdělení (obsah) je zhmotněno způsobem, který tvůrce zvolil (formou). Proto je smysluplné přistoupit k dějinám umění jako dějinám zobrazování.

1 Dějiny umění jako dějiny zobrazování

Uvažujeme-li o fenoménu umění v širších souvislostech, nabízí se jako vhodný výchozí bod rámovat vývoj umění v čase. Kunsthistorie jako ustálený a tradiční vědní obor má podobně jako každý jiný obor své významné myšlenkové proudy, teorie, odlišné přístupy i trendy. Jednotící prvek, na kterém můžeme v našem případě stavět, je uchopení uměleckohistorického vývoje umění (a společnosti v něm) jako dějin zobrazování. Tato myšlenková konstrukce nám umožňuje abstrahovat od konkrétních projevů v jednotlivých epochách, přesto nám ale dovolí jimi ilustrovat různá tvrzení.

Ačkoliv se může na první pohled zdát, že vnímání znázorňovaného (objektu) je čistě subjektivní a individuální věc, práce oka je, podobně jako jiných smyslů, utvářena řetězcem *schémat a korekcí*. Každý jednotlivec vychází ze svého tzv. archivu schémat, které tvoří předpoklad ke vzniku řetězce (analogicky řečeno příruční zásoby vědění). Ernst Gombrich¹ v této souvislosti upozorňuje, že „*kdyby umění bylo jenom výrazem osobního vidění, nebo především jím, neexistovaly by žádné dějiny umění.*“ (Gombrich, 2019, s. 21) Považujeme nyní za platný předpoklad skutečnost, že řetězce schémat a korekcí vždy přesahují jednotlivce, neboť jsou součástí kultury v dané společnosti, která je vytváří a sama je jimi také utvářena. A sociologická imaginace nedokáže tento archiv schémat suplovat. (srov. Třeštík, 2011)

Vnímání zobrazovaného může nabývat různě silné intenzity. Tuto sílu (často podvědomé) percepce oka lze pomyslně vyjádřit na stupnici zájmu „*od zevnějšího postřehu k zaujatému až dramatickému postřehu, od materiálního ohmatávání k vniternému dění (...) Nazírání věcné, kontemplativní; dramatický rozhovor, osvojování si věcí až k milostnému zahledění.*“ (Filla, 1982, s. 127), čímž je jinak vyjádřena také důvodnost rozlišení kvantity a kvality nazírání uměleckého díla.

Samotný způsob zobrazování, který je již konkrétním vyjádřením své doby, je pak ve společnosti reflektován, utvářen a vychází z něj interpretace soudobé i zpětné. Vybraná konceptuální dualita, které je věnována následující podkapitola, nám umožní hlouběji

¹ Ernst Gombrich (1909–2001) byl britský teoretik a historik umění. Zabýval se propojením gestaltu a umění. Odmítal například tendence k relativismu v umění a návrat k platonismu.

pochopit principy „meta-zobrazování“ – tj. jednotící tendence, které se v běhu času cyklicky (na)vrací. Pokud se na uměleckohistorický vývoj podíváme tímto prizmatem, máme šanci blíže porozumět procesu vztahování se k umění ve společnosti a také interakci mezi jedincem a uměleckým dílem.

1.1 Iluzivnost versus schematičnost jako funkční konceptuální dualita

Pohled na umění, očekávaná intenzita prožitku, hloubka pohroužení či míra afinity k jednotlivým dílům jsou tvárné esence vztahu jednotlivce k umění. Nejsou však ovlivněny pouze jeho individuálním estetickým cítěním, nýbrž také na nevědomé úrovni kolektivně sdílenými přesvědčeními, vizemi, ideály a také potřebami doby. Na vývojovém poli umění lze uvažovat o dvou principech, které se (s nepravidelnou dobou jednotlivých trvání) prolínají a vzájemně tvoří kompaktní konceptuální dualitu, jež je ve své aplikaci funkční. Ve společnosti zpravidla převládá zobrazování iluzivní, nebo schematické. Tento pohled na genealogii umění zastává například M. Třeštík v knize *Umění vnímat umění* (2011), z jejíž závěrů jsem vycházela.

Ve schematickém zobrazování, které je charakteristické především pro období jednotných náboženských systémů (často monoteistických), je typická poptávka po ztvárnění vyššího principu jako nezpochybnitelného, jasně čitelného, vnitřně bezrozporného, který pro vnějšího diváka funguje jako určitá záruka pro interpretační rámec. Pomůžeme-li si oním náboženským rozměrem, tak implicitní poptávka ve ztvárněném konkrétním výjevu slouží k ujištění, že On (v ontologickém smyslu) je. Jinak řečeno, schematický způsob zobrazování odkazuje k nezachytitelnosti a nemožnosti „popsat“ či ztvárnit neviditelného Boha v celé jeho šíři, komplexnosti a složitosti. Umění tedy sloužilo (a stále slouží) jako prostředek, umožňující zachytit část (částečné) Boží přítomnosti. Nám připadající nápadná strnulost, kterou máme často spojenou v souvislosti s uměním starého Egypta či raného a středověkého křesťanství, však není nedostatek, jenž byl překonán pozdějšími objevy a vývojem (obtěžně by se tím také vysvětloval „návrat“ k zobrazování v křesťanské antice). Jedná se o jiný druh transcendence, který je pro nás hůře čitelný, protože tato období hodnotíme iluzivními kritérii.

Zobrazování iluzivní nám chce uspokojit odpověď na otázku: 'Jaký On je? ' Důležitý je zde aspekt realističnosti a schopnost zachytit žitou realitu co nejvěrohodnějším způsobem. Tento druh uvažování a následné tvorby je typický například pro období starověkého Řecka či novověku a humanismu v Evropě.

Lze si všimnout, že každá strana této duality akcentuje jinou povahu reality, klade si jiné otázky a logicky nalézá vlastní identifikaci v odlišných, někdy i kontradiktorních závěrech. Není náhodou, že přechod ze schematického zobrazování na iluzivní je společensky vnímán jako pokrokový, ale obráceně jako barbarský a zpátečnický. „*Musíme se odnaučit vnímat rozchod s iluzivností jako ztrátu.*“ (Třeštík, 2011, s. 169) Na iluzivním uchopování reality není nic progresivnějšího. V současné době však žijeme v přesvědčení, že na naše soudobé otázky dokáže iluzivní umění poskytnout uspokojivější odpovědi. Lépe mu rozumíme (či jsme přesvědčeni, že mu rozumíme), a proto je dle našeho vnímání a našich soudů považováno za pokrokovější. V praxi tento závěr můžeme pozorovat na volbě artefaktů pro komerční účely (neboli poptávce po předmětech, nesoucích reprodukce z „iluzivních období“) či skutečnost, že dochází ke stírání hranic mezi uměním, řemeslem a kýčem. V případě kýče se jedná především o „*okamžitou identifikovatelnost*“ (Kulka, 2014, s. 47) zobrazovaného námětu s divákem. Tato identifikace nastává v mnohem silnější míře právě u umění iluzivního, nikoliv schematického, a to v souladu s dobovými společenskými i zobrazovacími konvencemi včetně měřítká krásy. Proto lze říci, že „*být všeobecně považováno za krásné' není však kategorie estetická, ale sociologická.*“ (Kulka, 2014, s. 182) Toto tvrzení lze ilustrovat právě prostřednictvím kýče. Předměty, které nesou označení kýč, nejsou lidmi, jež je vyhledávají, shledávány jako kýčovité, nýbrž se jim doopravdy líbí. Pokud v jejich životě nastane určitá katarze vkusu, tedy vymění kýčovitou prvoplánovost za umělecky hodnotný „ekvivalent“, pak u těchto lidí došlo k velkému vnitřnímu posunu a dozrání. Obdobně bychom mohli uvažovat v souvislosti s morálním kýčem (například tradiční rodina), k jehož oproštění (ve schematickém a nekonstruktivním smyslu) také vede zpravidla dlouhá cesta zrání.

Zároveň dlouhodobé upřednostňování iluzivního zobrazování podporuje premisu vzestupného lidského vývoje navzdory problematické linearitě. Naše dnešní oko se dívá na tvorbu starých mistrů jen a jen iluzivně. Poměřujeme ji totiž vkusem a návyky, které si neseme ze století devatenáctého, nebo ještě staršího. Zde je však třeba dodat, že současná

tvorba vykazuje spíše známky schematického uchopování reality než jakéhokoliv jiného. Proto je pro současné oko (které má zkušenost s renesančním, barokním, a především impresionistickým vnímáním) nejobtížněji uchopitelná schematická podoba umění, tj. například umění románských fresek či miniatur. Toto umění totiž nepředpokládá diváka (na rozdíl od umění iluzivního), stavby nejsou „jedn pohledové a stagnační – ve smyslu baroka“, a nemají „soustředěnost odpovídající psychologickému předpokladu percepce oka na jednom místě. Není to nikdy výřez určitého zorného pole, nýbrž určitá mozaika zjevů samých pro sebe, plná fabulace s dominantou liniového tvárného principu. Proto nazírání na tato díla jest odstavcové, oko zatknuté přesně na povrchu plochy obrazu klouže a vede své stopování od detailu k detailu, od bodu k bodu od linie k linii; jest to dívání nedramatické, bez subjektivního soustředovacího úsilí, zato však vedené vyzdvihováním a ceněním každého zjevu v jeho plné věčné fabulaci. Proto oko musí vycházet od detailu přes každou jednotlivost k celku. Toto dívání přirozeně je nejvzdálenější způsobu iluzivnímu.“ (Filla, 1982, s. 128)

1.1.1 Ilustrace duality na vybraných historických milnících

Ráda bych nyní výše popsanou dualitní povahu uměleckého zobrazování ukázala na dvou konkrétních přechodech, které byly vybrány tak, aby co nejlépe dokázaly ilustrovat tyto ruptury. Pro lepší orientaci budu nyní postupovat chronologicky.

Jako první důležitý přechod bývá zpravidla uváděno období novověku a nástup renesance. Zlom mezi schematicností a iluzivností (středověkem a novověkem) lze popsat následujícími dichotomiemi: sakrálnost x profánnost, vertikála x horizontála, apokalypsa x genezis, řemeslník x umělec, obraz sděluje x divák přijímá. Italský malíř Giotto bývá často uváděn jako umělec, který předešel svou dobu, což v našem rámci znamená, že přesunul zobrazení schematizovaných námětů k iluzivnímu vnímání. Při pohledu na Giottovy fresky máme dojem, *jakoby* se začal děj odehrávat v prostoru, do kterého máme být vtaženi. Vidíme zde nejen významové, ale také prostorové uspořádání příběhu; například i v předním plánu jsou postavy namalovány zezadu či z poloprofilu a je uplatňována perspektiva. (srov. Třeštík, 2011) Také se zde začíná formovat prostor pro angažovanost a sdělení vlastní zkušenosti, jinak řečeno ztvárňují se autentické pocity (s cílem je v divákovi

také vyvolat). Zdání, se kterým iluzivní zobrazování pracuje a které chce vyvolat, je klíčovým předpokladem k porozumění těchto epoch.

Obdobnou rupturou si prošla společnost na počátku dvacátého století. V avantgardním umění však ruptura zlomu mezi iluzivním a schematickým zobrazením nevykazuje klasickou podobu schematičnosti, nicméně povaha zvratu je stejná jako na začátku novověku, ale nyní již bez „*deologické křesťanské poptávky*“. (Třeštík, 2011, s. 174) Lze také říci, že umění můžeme sledovat na ose iluze – schéma – abstrakce, přičemž abstrakci uvádíme jako samostatnou kategorii; přestože se v jejím společenském etablování dá vyzorovat obdobný zlom v umělecko-společenském diskurzu, způsob zobrazování reality je v základech odlišný. Proto je v této dualitě zařazena do kategorie „schematické“, ačkoliv abstraktní díla vykazují značnou odlišnost v procesu tvorby i v následných interpretacích.

V předchozích epochách bylo hlavním mementem 'jak namalovat figuru a pozadí', přičemž každá doba přišla s vlastním přístupem. V minulém století si však umělci položili otázku jinak, a to 'jak namalovat obraz', neboli „*nemalovat něco na něčem, ale jen něco samo o sobě*.“ (Třeštík, 2011, s. 34) Jako vhodný příklad lze uvést představitele fauvismu Henriho Matisse či neoplasticismu Pieta Mondriana.

Na fenoménu abstrakce, kterou Mondrian jako jeden z prvních autorů začal uplatňovat, je možné názorně ukázat několik věcí. Zaprvé, klasický „masový“ přístup k abstraktnímu umění je odjakživa charakterizován nízkou důvěrou v „pocitovost a opravdovost“ tohoto umění. „*Každý vychází ze sebe a obrací se bezprostředně k umění, je to 'áction directe' v estetice*.“ (Ortegy y Gasset, 1993, s. 12) Je to zčásti proto, že abstrakce zpravidla nezobrazuje skutečnost dle naší percepce (tak, jak ji vnímáme) a zároveň zde není splněno kritérium schopnosti umělce namalovat něco jako živé, byť řemeslně. Důvod pro tento sdílený iluzivní společenský narativ jsme si popsali výše (není náhoda, že lidé, kteří dokáží na počkání zachytit „to, co vidí“, lemuji místa vyhledávaná masovým turismem). Mezi abstraktním uměním a divákem zeje tedy velmi často propast nepochopení. Této problematice se blíže věnuje například článek, pojednávající o abstraktním malířství v díle J. F. Lyotarda a J. Lacana jako výchozích zdrojů pro následnou aplikaci v psychoanalytickém přístupu Julie Kristevy. Studie je „*pokusem přispět k*

hlubšímu porozumění tomu, co se děje, když se dostáváme do užšího kontaktu s ‚abstraktní malbou‘, s níž si prostě nevíme rady a máme – pod vlivem letitého a zažitého vlivu ‚mimetické malby‘ – tendenci ji apriorně odmítnout.“ (Smailagić, 2004, s. 179) Obdobně k témuž poznamenává také J.F. Lyotard, že *„veřejnost nabývá přesvědčení, že třeba dokončit program umělé perspektivy, a nechápe, proč někdo celý rok maluje bílý čtverec a nic nereprezentuje (pokud nejde o to, že existuje neprezentovatelné).“* (Lyotard, 2002, s. 58) Jinak řečeno masa zpravidla nedisponuje dostatečnou imaginací. Při percepci abstraktního umění tak masa postrádá prvoplánovost, na kterou je zvyklá, či kterou se obklopuje.

Zadruhé, konstatujme, že na toto nepochopení velmi úzce nasedá diskrepance významová. Abstraktní umění z povahy věci nemůže a nemá zobrazovat hloubku, jelikož to by abstrakci zrušilo. Když je zobrazena hloubka, je zákonitě přítomen i prostor, a to už je konkrétnost. Způsob absence této konkrétnosti je závislý na dané volbě umělecké formy: abstraktním sochám schází jasně identifikovatelný (pro interpretaci čitelný) tvar² a kupříkladu v trojrozměrném abstraktním umění (kde je dojem hloubky vyvoláván) se tento prostor stává obsahem díla, tedy plní jeho manifestační funkci. Absenci hloubky by bylo teoreticky možné poměřovat s nepochopením či nepřijetím (ve smyslu otevřenosti). S tím souvisí také schopnost klást si přiměřené otázky. Když stojíme před Malevičovým čtvercem, tak (iluzivní) otázka ‘co v tom máme vidět’ je nesmyslná. Všimněme si, že toto meta-neporozumění je jiného charakteru než situace, kdy nedokážeme dešifrovat například středověkou ikonografii. Krom pokládání adekvátních otázek je v abstraktním umění potřeba jej také chtít vnímat, nikoliv rozklíčovat. Panofského známý přístup k dějinám umění jako k dějinám významu (srov. Panofsky, 2013) lze dle mého názoru chápat nejen ve smyslu významu pro nás v současnosti, ale rovněž v hermeneutickém významu k době, ve které díla vznikala.

V percepci děl naše oko chtělo *„hledat jen dojem povrchu, učilo se zvláštním zakoukáním do dálky s přimhouřenými víčky z rozměklého, skvrnitého a rozteklého povrchu obraz dobývat celek malované plochy, postřehovat soudržnost jednotlivých rozpadlých částí. Tato apatická a iluzivní nazírací tendence plně odpovídala duševnímu rozpoložení tehdejší generace. Chtěla vnímat svět objektivně, zatím však docilovala předně*

² Případně je používán termín konceptuální umění.

vyřazení tvůrčího subjektu, vůle a psychické dynamiky jednopohledový povrch věcí a znalost nevedla nikdy k míře zaujetí; poznání bylo bez činitele vůle, poznané se nejvýš komentovalo, avšak nikdy skoro nebralo na vědomí a nic se neměnilo“. (Filla, 1982, s. 125–126) Považuji za ironickou situaci, že ačkoliv zde Filla naráží na dědictví impresionismu, platnost těchto slov trvá šířeji. Naše oči se totiž naučily pasivní percepci, kterou uplatňujeme dodnes, a to nejen na moderní umění.

1.2 Narativní obraz – hledání interpretace (k) dokonalosti?

Narativní obraz může být na první pohled zavádějící slovní spojení. O narrativech se ve společenských vědách běžně uvažuje v souvislosti s řečovým aktem, kdy je, schematicky řečeno, vyprávěn příběh. Konstituce příběhu (narativu) a identity, obsah vyprávění (zápletky), způsob vyprávění i míra jeho dosahu a následná validizace spolu s valorizací komunikovaného sdělení jsou kategorie, jimiž se narativní proudy ve společenských vědách zabývají. *„Narativita vnáší do lidské zkušenosti (subjektivní i intersubjektivní) řád a smysl, vyprávění je určitým organizačním prvkem, který přesahuje a podmaňuje chaotické, iracionální, „nelidské“ aspekty života tím, že je naplňuje významem.“* (Mlynář, 2014, s. 224) Od narativního obrazu skutečnosti vyprávěného řečí jazyka vede přemostitelná cesta k vyprávění jazykem umění. Svět se prostřednictvím příběhu stává srozumitelným (přirozeným). Specifičnost uměleckého jazykového kódu nás však nutí hledat jiné interpretační rámce oproti verbalizovanému projevu, ať už psaného či mluveného. Výroky a výjevy bez narativního kontextu nejsou bez předchozího studia a osvojení si zvláštní dovednosti, jakési jiné/nové formy gramotnosti na straně příjemce, srozumitelné. Hodnota umění či snad estetičnost však nejsou definovány snadností nebo masovostí svého porozumění.

Každý narativ (v našem kontextu uvažování) v sobě implikuje a zároveň po divákovi požaduje schopnost doplňování informací do mezer, které jsou v každém vyprávění přítomny. Aktivní (spolu)účast diváka nabírá svou konkrétní podobu dle míry pravděpodobnosti neboli dle palety možných „scénářů“, jimiž divák disponuje. Určující jsou společensko-kulturní vzorce, osobní zkušenost s předchozími díly a také veřejné mínění a vlastní intence. Čím volnější narativ je, tím více očekáváme „vysvětlující zkratky“, které nám umožní uspokojivě řadit jednotlivé události (sekvence). Toto

doplňování diváka, díky němuž je proces interpretace možný (neboli penzum elementárních znalostí, určené příruční zásobou vědění), Roland Barthes nazývá „referenčním gnómičným či kulturním kódem“. (Barthes, 1970, s. 35) Jinak také řečeno: „vidíme obraz převedený do naší vlastní zkušenosti. (...) Vidíme pouze to, co jsme v určitém tvaru nebo formě již viděli. Dokážeme vidět jen to, pro co již máme v zásobě identifikovatelné představy, stejně jako jsme schopni číst v jazyce, u něhož již známe syntax, gramatiku a slova.“ (Manguel, 2008, str. 23)

Z výše řečeného vyplývá, že nejen způsob vytváření, ale také způsob „čtení“ obrazu je kódovaný. Umění s námi často komunikuje prostřednictvím symbolů (popřípadě kóanů³). Zvláštní vlastností symbolů je skutečnost, že rozkrývají a zároveň ukrývají svá sdělení. Protože vnímání a myšlení od sebe nemůžeme oddělit, jelikož z jejich interakce vzniká vizuální myšlení (srov. Mišíková, 2009), pak se toto vizuální myšlení stává klíčovým pro hledání interpretačních možností ať už na úrovni jedince či společenských struktur. Percepce narativu uměleckého díla (a dobového kontextu spolu s přesahem) je dle mého názoru tím nejstěžejnějším úkolem pro každého, kdo chce (po)rozumět umění. Bez narativů nemůže existovat žádné umění, protože každý fenomén, kterému lze přiřadit atribut společenský (umění, jazyk), musí disponovat rámcem pro porozumění světu jednotlivými členy společnosti. (srov. Hájek, M., Havlík, M., & Nekvapil, J., 2012)

Je zřejmé, že k tomuto porozumění je zapotřebí nejen solidní erudice umělecko-historického vývoje, nýbrž také schopnost umění vnímat neboli mít k dialogu (s dílem, autorem, společností i sebou samým) otevřené „percepční kanály“. Tento vícedimenzionální dialog však přináší různá úskalí; tím hlavním je zřejmě aspirace na jediný možný správný narativ. Jinak řečeno „se snažíme obrazy podřídít tomu, co říkají, jako by ukazování bylo totéž, co vypovídání.“ (Petříček, 2009, s. 8), čímž se odkazuje na Wittgensteinovu myšlenku: „co lze ukázat, nelze říci“. (Wittgenstein, 1993, s. 61). S tímto tlakem se setkáváme především v ideologicky laděném uvažování o umění. My zde však musíme (ke smůle politické moci) konstatovat, že „žádný příběh vyvolaný obrazem není konečný nebo výlučný a měřítka jeho správnosti se mění podle týchž okolností, jež dávají

³ Kóan pochází z japonštiny. Jedná se o krátký příběh obsahující paradoxy, odporující klasické racionální logice obsahující „nelogickou hádanku“. Příklad kóanu : „Brána bez dveří“ (Existuje také stejnojmenná sbírka kóanů od Wumen, Huikai. (2007) *Brána bez dveří*. Překlad Oldřich Král. Lásenice: Maxima). Zajímavé je, že některé současné proudy západní teologie aplikují princip kóanů pro interpretaci podobností v evangeliích Nového zákona. (srov. Kadowaici, J.K. (2002), *Zen and the Bible*. New York, Orbis Book.)

vzniknout samému příběhu.“ (Manguel, 2008, s 24) Zde obhajovaná pluralita však neznamena bezbřehý relativismus. Konečně pokud by platilo, že „všechno“ je narativ, pak je pravděpodobné, že ono „všechno“ nabývá různé míry narativní kvality co do obsahového, věcného či formálního sdělení. (srov. Prince, 2009)

1.3 Zpochybnění relativismu I

Položme si nyní otázku: lze relativní relativizovat? A nenastává poté, při kladném zodpovězení této otázky, jako důsledek imanentní omezenost lidského (kognitivního) myšlení, jež pak vede pouze k přijetí určitého „velkého vyprávění“ neboli jednotící teorie, která slouží jako východisko k uchopitelnosti přílišné složitosti světa?

Je úzus (jazykový, vědecký, umělecký) okovem či výzvou k tvorbě a podílu na společném (tj. společenském a kolektivním) vědění, poznání a porozumění? Považujeme individuální vzdor proti úzu deviací s esencí potenciálu obohacení, nebo s pachutí opovržení vůči kolektivnímu vědění?

Pokud by neexistovali jedinci překračující kolektivní úzus a konsenzus, společenský vývoj by ztratil svou dynamiku. Inovativnost je považována za indikátor umělecké hodnoty díla, tedy jako jeho integrální součást. Kritérium inovace považujeme implicitně za samozřejmé, avšak samozřejmé není. V uměleckém světě bylo vždy místo pro umělce, navazující na tradici, stejně jako pro ty, kteří touto tradicí opovrhovali a chtěli pokračovat svým osobitým, progresivním a zpočátku často odmítaným způsobem. V případě avantgardy se opozice nejprve stala programovým narativem, aby se v konečném důsledku opozice vůči tradici ustálila jako tradice sama. (srov. Třeštík, 2011) Tím moderna narazila sama na nese, jinými slovy bylo dosaženo mezních možností. Zároveň ale nebýt většiny, která úzus dodržuje (a replikuje), ztratila by společnost prvotní základ vlastní existence ve smyslu pospolitosti, protože přijímáme prostřednictvím sdílení.

II. Problém sociální determinovanosti jako vyčerpávajícího vysvětlení

„Jednou z největších civilizačních pohrom je učený hlupák.“

Karel Čapek

Sociologie umění je směr, který má v tradici sociologického myšlení své nezpochybnitelné místo. S o to větším podivem pak můžeme číst nejen závěry, které nám hlavní proudy sociologie umění předkládají, ale také argumenty, na kterých své závěry vystavěly.

Jedním z častých argumentů sociologů, věnujících se umění, je sdělení, že veškeré umění je sociálně determinované, a tudíž jakákoliv charakteristika umění jako kvalita, autentičnost, uznání, volba námětu a formy, zkrátka vše je již předdefinované či určené společenskou strukturou. Tuto názorovou pozici bych chtěla ilustrovat několika vybranými autory – představitel Frankfurtské školy W. Benjamin: *„avšak v okamžiku, kdy už nelze přikládat na uměleckou produkci měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Namísto jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou.“* (Benjamin 1979, s. 22) Determinaci umění dle společenského postavení se věnuje také György Lukács: *„Příslušníci různých tříd obvykle reagují na různé životní skutečnosti velmi různě, často přímo protichůdně: např. pociťují něco úplně jiného jako smutné nebo směšné, vznešené nebo nečestné atd. To vykazuje i druhy obecnou společenskou srozumitelnost umění do nanejvýš ostře vedených mezí.“* (Lukács, 1976, s. 412) Daniel Bell tuto skutečnost popisuje jako stav, kdy *„hranice lidské imaginace jsou určovány proměnami sociální struktury“*⁴. (Bell, 1999, s. 57) Konečně také Miloslav Petrušek velmi jasně a přesně vystihuje tento sociologický argument následovně: *„sociální determinace umělecké tvorby v kontextu celé soustavy materialistického pojetí dějin; umění a zejména pak literatura jako odraz a výraz doby, jako specifická sociální informace; literatura jako jedna z ideologických forem a vyjádření světového názoru a konečně sociální funkce*

⁴ Osobně se domnívám, že hranice lidské imaginace jsou dány především obavami o vlastní přičetnost.

umění, zpětné působení těchto ideologických forem na 'mimoumělecký', 'neliterární' sociální život.“ (Petrusek, 1990, s. 46)

Tomuto lacinému a zplošťujícímu přístupu k umění se rozhodně nedá upřít jeho pragmatická stránka: s trochou znalostí kontextu je tímto způsobem možné interpretovat úplně cokoliv. Tento sociologický narativní rámec v umění však neposkytuje zdroj vhledu pro potřebný proces chápání umění, nýbrž jen sugestivně rámuje umění zpravidla ideologickou poptávkou. Společenský kontext umění je přirozeně jedna z proměnných, nicméně velmi snadno pak dochází ke „*zklamání, jednak z vulgární sociologie umění, která se snaží mechanicky a kauzálně vyvozovat podobu umění z jeho společenské či třídní podmíněnosti, jednak z málo plodného a mnohdy školometského počínání empirické sociologie, která se snaží shledávat nejružnější, tzv. korelace mezi uměním a společností.*“ (Hlaváček, 1999, s. 87)

Pokud sociologie používá umění jako nástroj, který má potvrzovat její zkoumání společenského uspořádání a sociální stratifikace, pak dle mého názoru jednoduše není možné, aby tyto závěry měly vpravdě vypovídající hodnotu a byly životaschopné. Sociologie je posedlá relevancí vlastního oboru (jelikož jak její vznik, tak i (kumulativní) poznání jsou odjakživa v multiparadigmatickém charakteru sociologie zpochybňovány). Tyto teze jsou přesvědčivě rozpracovány například v článku *The impossibility of sociology as a science; arguments from within the discipline* od autorů J. Balona a J. Holmwooda. Uvádí například, že „*sociologie je formou ideologie, která se nemůže oddělit od předmětu studia, a v důsledku toho jej jednoduše reprodukuje.*“ (Balon, Holmwood, 2019, s. 336) Všímají si také, že krom nevyjasněného postavení sociologie vůči ostatním vědám, nastává v sociologii „*přijetí nekritického deskriptivismu jako dominantního způsobu sociologického vyjádření (tedy stažení se z kritických střetnutí jak s jinými sociologickými pozicemi, tak ve vztahu k širším obavám veřejnosti.*“ (ibid) Autoři také vycházejí z myšlenek A. Abbotta (2001), který nazývá vnitřní stav sociologie „fraktálním štěpením“, o němž pojednává jeho kniha *Chaos of Disciplines*. Dvojice autorů pak dochází k tautologickému závěru: „*neexistuje žádný druh práce o společnosti, u níž by bylo možné prokázat, že není sociologií*“ (Abbott, 2001, s. 144, cit. Balon, Holmwood, 2019), nicméně z toho pak vyplývá, že „*neexistuje žádná oblast specifická pro sociologii a všechny oblasti,*

ve kterých se sociologie provozuje, jsou obory, ve kterých jsou nároky kladeny i na jiné obory.“ (Balon, Holmwood, 2019. s. 336)⁵

V sociologii umění však mezioborová spolupráce nemá dostatečnou popularitu. Ačkoliv sociologie není schopná si adekvátními nástroji a terminologií uchopit umění, tak alibisticky řeší pouze „společenskou úlohu umění“, která ale nutně musí být odrazem či pokračováním v řetězci umění jako takového (bytovná imanentní povaha umění). Interakční řetězec v uměleckém diskurzu lze schematicky vyložit na schématu autor – dílo – divák, přičemž toto schéma značí jeho dialogickou podstatu. Sociologická autokorekce pak často vede k pohledu oproštěnému od ostatních vlivů, jež sociologie považuje za vnější či neměřitelné, zkrátka pro své uvažování nerelevantní. Tento „paušální redukcionismus“ nejenže není funkční, ale zároveň vykazuje velkou míru setrvačnosti a neúplnosti při snaze o systematický vhled. Určitá dávka mystiky v procesu operacionalizace v zájmu „vymezení hracího pole“ je do jisté míry plně opodstatněná, jelikož analyticky uchopit veškeré intervenující proměnné a možné vlivy pravděpodobně není možné. Nicméně pro zodpovězení otázky opodstatněné redukce je třeba ptát se po její legitimitě, která bývá určována predikční schopností jednotlivých modelů. Jelikož je predikční síla ve společenskovědních oborech velmi slabá (sociologii nevyjímaje), je pak otázkou, do jaké míry redukcionismus umožňuje objevit nové a pouze nerecyklovat již redukované.

Na příkladu umění lze inklinaci k tomuto sociologickému „nešvaru“ velmi hezky ukázat. Transgrese přítomná v umění se vymyká možnostem sociologického empirického zkoumání, protože ji není možné uspokojivě uchopit standardními metodologickými nástroji (které mohou nicméně spolehlivě fungovat v jiných sociologických disciplínách). Fakt, že je umění neredukovatelné, však neznamena, že se nemůže stát relevantním předmětem zájmu jako fenoménu, který má potenciální vlivy na jednání, rozhodování a chování společnosti jako celku.⁶ Není ostuda či nedokonalost vlastního oboru přizvat ke spolupráci obory jiné, na jejichž závěry či teorie můžeme navázat, vzájemně se doplnit. Takový přístup, tj. multidisciplinární, lze označit za prozíravý a zralý ve smyslu prioritizace dosažených výsledků a širě možností, oproti zaměření na nezpochybnitelnost

⁵ V případě citace článku autorů Balona a Holmwooda se jedná o autorský překlad.

⁶ Neuchopitelnost záhad Vesmíru: jeho nezměřitelnost, nepopsatelnost a nespočítatelnost také nezabránila fyzice ve zkoumání nejširšího prostoru, který nedokázala svými dostupnými nástroji uchopit a popsat. Nevyhrál strach z diskreditace vlastního oboru a prezentace omezených možností a schopností fyziků, kteří tuto výzvu přijali, a astrofyzika se stala symbolem vědy, jež se dotýká nedotknutelného.

vlastní sebeidentifikace (oboru). V opačném případě se daný záměr bude uskutečňovat buď obtížně (ať už v zajetí vlastní nevědomosti či omezenosti), či vůbec – je pak otázkou, co je horší.

2 (Za)mlčené předpoklady sociologie umění

Sociologie umění prošla ve svém uvažování různými fázemi, podobně jako je tomu v každém jiném odvětví sociologického myšlení. Jelikož pojem sociologie umění zastřešuje dílčí sociologické proudy (sociologie výtvarného umění, sociologie literatury, sociologie hudby, sociologie filmu, sociologie divadla), které znatelně prokazují svůj mezioborový přesah, považuji nyní za vhodné vývoj sociologie umění alespoň stručně představit.

Jako předchůdce uvažování o roli umění ve společnosti bychom mohli označit Hippolyta Taineho (1828–1893). Příznačně k době, ve které žil, vycházel Taine z pozitivismu a naturalismu. Zabýval se především literaturou a zastával názor, že umělecké dílo můžeme zkoumat jako dokument, vypovídající o době svého vzniku. Pro následující zmapování dvacátého století budeme vycházet z díla Austina Harringtona *Art and social theory: sociological arguments in aesthetics* z roku 2004. Autor zde představuje šest hlavních proudů, které byly rozvíjeny během minulého století.

Rané období dvacátého století bylo ovlivněno humanistickým historickým přístupem, a to především v kunsthistorii, například E. Panofskym (1892–1968), či W. Diltheym (1833–1911), který obhajoval rozdílnost metod přírodních a společenských věd. Ve svých úvahách o potřebě porozumění ve společenských vědách ovlivnil také svého přítele George Simmela (1858–1918).

Za druhý, rychle se etablující proud můžeme označit marxistickou estetiku umění. Marxismus v sociologii umění je předmětem této práce, jelikož jeho vliv, a především odkaz je v sociologii umění stále velmi vlivný. Proto zde nyní jen připomeňme, že v marxistickém materialismu je silně akcentována sociální determinace umění. Jako zástupce tohoto vlivného směru jmenujme A. Hausera (1892–1978) a jeho knihu *The Social History of Arts* z roku 1951.

Během šedesátých let dvacátého století se začal rozvíjet další myšlenkový směr, který souhrnně označujeme pojmem kulturní studia. Jsou založena na interdisciplinaritě vztahů mezi společností a kulturou. Hlavním představitelem je S. Hall (1932–2014), který se zabýval především tvorbou mediálního obrazu ve sdělovacích prostředcích.

Ve druhé polovině dvacátého století byla velmi dynamicky rozvíjena postmoderna. Za jejího zakladatele považujeme J. F. Lyotarda (1924–1998), který v roce 1979 vydal knihu *La Condition postmoderne*. Postmodernismus staví na předpokladu názorové plurality a „konce velkých vyprávění“, jelikož považuje předchozí modernu za vyčerpanou a nadále neudržitelnou.

Na americkém kontinentě převládal zájem o studium domorodých kmenů. Souhrnně bychom tento přístup mohli nazvat antropologická studia domorodé kultury, umění a společností. Čelním představitelem byl A. L. Kroeber (1876–1960), který se zabýval kulturními vzorci. Jako evropského zástupce můžeme jmenovat C. Lévi-Strausse (1908–2009), jenž byl americkou kulturní antropologií značně ovlivněn. Jeho hlavním přínosem je však strukturalistické uvažování, jehož hlavní principy jsou blíže specifikovány v podkapitole 2.2.

Konečně poslední proud Harrington uceleně nazývá empirická studia kulturních institucí v oblasti soudobého umění. Zde můžeme zařadit osobnosti jako H. S. Becker (1928), který rozpracovává svůj koncept „art world,“ v rámci kterého uvažuje o umění zasazeném kontextuálně a síťově, tedy krom samotného trhu s uměním se soustředí i na jedince, kteří jsou s uměním různým způsobem spjatí (jako tvůrci, příjemci, zainteresovaná veřejnost), a tito lidé jsou mezi sebou síťově propojeni po celém světě. Tvoří tzv. umělecké globalizované světy, které se soustředí nejčastěji v hlavních uměleckých metropolích a mohou se značně odlišovat v názorech na svět. Jako dalšího autora sem můžeme zařadit P. Bourdieua (1930–2002), který se zabýval sociální distinkcí umění, distribucí vkusu ve společnosti a do sociologického pojmosloví zavedl termíny jako habitus, pozice v poli a pojmenoval čtyři druhy kapitálů (ekonomický, sociální, kulturní, symbolický), jimiž jedinec disponuje v různém poměru. Významnou představitelkou sociologie umění je také Vera Zolberg (1932–2016), jejímž přínosem bylo opětovné propojení umění a kultury v americkém prostředí, které bylo v období velkých sociálních teorií považováno za marginální.

Navzdory poměrně širokému záběru sociologického uvažování je v sociologii umění dnes ustáleno několik premis, které jsou sociology implicitně považovány za

samozřejmé. Nicméně jejich zdánlivá bezrozpornost není tak průzračná, jak bývá prezentováno. A většina těchto předpokladů vychází právě z představy o úplné determinaci umění sociální realitou.

Společenská funkce umění

Téma, které bývá pro sociologii umění často stěžejní, je společenská funkce díla. Tato funkčnost bývá sociology často považována za smysl pro jeho existenci. V knize *Umění a život: sociologie umění* čteme, že „každá společenská skupina a vrstva má svoji kulturu a umění, které jej jí zvlášť blízké. I každý jednotlivec má různé potřeby, jejichž uspokojení od umění očekává. A tak při posuzování toho, jaké funkce umění ve společnosti plní, nelze vytrhávat kteroukoliv z těchto funkcí, absolutizovat ji a stavět proti těm druhým. Samozřejmě, že vztah mezi uměleckým dílem a jeho vnímatelem se také neustále vyvíjí a přetváří během historického vývoje lidské společnosti. Třebaže oblast umění má specifické zákonitosti svého vývoje, společenský pohyb nakonec vždy určuje, jakou podobu umění v určité společnosti a v určité době má.“ (Lhotová, 1968, s. 110).

Je samozřejmě chvályhodné zkoumat účinky díla na příjemce, jelikož je to divák, který má v tomto interakčním řetězci poslední slovo. Diskrepance nastává ve chvíli, kdy je recipient redukován na pasivní entitu, která „musí“ vnímat umění dle námi navržených schémat a výstupů měření jednoduše proto, aby námi zjištěné údaje korespondovaly se zamýšlenými závěry. Divák však není pouze pasivním pozorovatelem zobrazovaného, nýbrž i aktivním činitelem svého vnitřního prožívání a svých vnějších projevů. „Jedině v sounáležitosti života, činu a vnímání lze uplatňovat společenský smysl výtvarné tvorby.“ (Čapek, 1962, s. 132)

Popření axiologie v umění

Sociologická cesta zrelativizování hodnoty díla znamená de facto zboření axiologických základů umění. To znamená, že nelze s jistotou určit, která díla jsou významnější oproti jiným či jaká díla lze označit za krásná. Jestli je pro sociologii nějaký

předpoklad opravdu typický, pak je to jednoznačně premisa hodnotové rovnosti. Argumentace je opřena o skutečnost, že reflexe díla a jeho význam se v čase proměňují. Vzpomeňme na proměnu Shakespearova díla v čase; z původního dramatu pro širokou veřejnost se hry staly zdrojem zábavy pro prostý lid, aby se postupně staly předmětem klasického repertoáru vážného umění. (srov. Paulíček, 2013) Dynamickou povahu umění je možné ilustrovat například na uměleckém kánonu děl, který v sobě obsahuje jak statickou, tak dynamickou složku. Nicméně skutečnost, že jsou kánon či umělecká hodnota díla zčásti závislé na sociálním prostředí a společenském klimatu, má implikovat, že tím má sociologie splněno a již jí zde není třeba? Jsem přesvědčena, že právě naopak. Hodnotový systém je jedním z klíčových determinant nastavení dané kultury ve společnosti. Rovnost hodnot by znamenala rezignaci na jakýkoliv morální i funkcionální rozměr. Celá řada hodnot může být pro společnost destruktivní; srovnajme například historickou zkušenost států a totalitních režimů, aplikujících reálný socialismus. Ve všech totalitních státech, v nichž reálný socialismus vláda uplatňovala, přivedl zemi k úpadku hospodářskému, politickému i etickému. Hodnotová nerovnost je tedy přítomna na osobní i společenské rovině.

V souvislosti s uměním platí, že ať už je tento hodnotový relativismus proklamován se sebevětším západem, umění je samo o sobě axiologický pojem. Jen s mírnou nadsázkou lze říci, že *„kunsthistorici jsou sociologicky hluchí a sociologové kunsthistoricky slepí.“* (Tanner, s. 25, 2003) A ačkoliv jsou sociologické tlaky na pluralitní estetiku silné (například zpochybnit rozdělení na vysoké a nízké umění: *„bipolární hierarchie mezi vysokou a nízkou kulturou se zhroutila, logika distinkce zůstává.“* (Zahrádka, 2015, s. 58)), hodnotový ani hodnotící aspekt z těchto diskurzů nemají šanci vymanit.

Snaha vymanit hodnotící aspekt z umění je snahou o zjednodušení umění pouze na jeden jeho aspekt, a to kulturně politický rozměr. Tato snaha však s sebou nese určitou míru nebezpečí. Dočasné popření umělecké axiologičnosti je totiž standardní součástí totalitních režimů. Rezignace na axiologičnost však sociologii umění znemožňuje cestu možností zohlednit všechny aspekty umění, které mohou mít (a velmi často mají) klíčový význam pro podobu dané kultury, kterou nelze redukovat na její pouhou materiální oblast.

Nerovnost v přístupu k umění

Proklamovaná nerovnost ve vnímání umění ve společnosti bývá zpravidla vysvětlována třídní příslušností. Za nevyřčenou potřebou uniformního působení umění na jednotlivce se skrývá utopická touha po rovnostářské společnosti. Sociální nerovnost je však přirozený stav, neustále opakovaná historická zkušenost (v jistém smyslu zákonitost). Dosažení absolutně spravedlivé a rovné společnosti by totiž neznamenal pokrok, jak si (neo)marxisté myslí, nýbrž zastavení dynamiky společenského vývoje. Rovná společnost je de facto mrtvá společnost.⁷ Společenská hierarchie je tudíž všudypřítomná, jelikož lidé (se) potřebují organizovat v širokém smyslu slova (i vertikální či síťová forma organizace vykazuje známky hierarchičnosti – například v dělbě práce se složitější a odpovědnější úkony přidělují dle schopností, statisticky řečeno hornímu kvartilu Gaussovy křivky. Tyto rozdíly lze demonstrovat na nerovnoměrné distribuci bohatství ve společnosti a z toho plynoucím rozdílném statusu neboli míře společenského uznání. Je tedy logické, že tento nereálný „ideál“ rovnosti nikdy nenastal a nastat nemůže a jestliže se na zodpovědná a strategická místa dostávají eufemisticky řečeno nekompetentní lidé, často se v konečném důsledku jedná o problém etiky a morálky daných jedinců, nikoliv selhání nerovné společnosti (možnost vidět fatální důsledky snah o beztřídní společnost se však nabízí při pohledu do minulého století a dědictví tohoto iluzorního přání si společnosti bohužel nesou dodnes).

Vraťme se ale k umění; jestliže je umění (resp. jeho percepce) pokládáno za nástroj legitimizace nerovností, pak je logické uvažovat o jeho distinkci. Z toho pak vyplývá, že jako determinanty vkusu, kulturních preferencí či estetických soudů lze označit příslušnost k vrstvě a z toho plynoucí množství ekonomického a kulturního kapitálu (v menší míře i symbolického a sociálního). (Srov. Zahrádka, 2015) Sociolog Pierre Bourdieu vylučuje (implicitně) existenci estetických faktů: *„senzibilita potřebuje ke svému uplatnění, ke své takzvané transcendenci určité historické a sociální podmínky možnosti a že estetické potěšení, jež „má být dostupné každému člověku“, je výsadou těch, kdo mají přístup k podmínkám, za nichž se dispozice k „čistému potěšení může trvale ustavit.“* (Bourdieu, 1998, s. 160)⁸

⁷ Jak říkají existencialisté (například A. Camus, K. Jaspers), jedinou rovnost a jistotu máme v otázce smrti.

⁸ Mám zde potřebu poznamenat, že skutečnost že život „není fěr“ je jedna z mála nezpochybnitelných jistot, které lze ve společnosti pozorovat a snažit se to popírat proklamací rovnosti je pošetilé.

Dle Bourdieho z toho vyplývá, že Kantovo „bezzájmové zalíbení“ si mohou dovolit pouze privilegované skupiny, tedy ty, které disponují dostatečným množstvím různých kapitálů, protože jen oni se dokáží „naladit na příjem“ a umí onu „estetickou distanci“. Jakákoliv distance vnímání umění v hierarchizované společnosti je pak interpretována jako symbolické násilí na nižších třídách, kterým třídy vyšší určují tzv. „měřítko kultivovanosti“ (srov. Zahradka, 2015), a umocňují tak stratifikační neprostupnost. Tento apriorní postoj nedůvěry k elitám a zpochybňování jejich společenské úlohy má fatální důsledky, a to nejen na poli umění. Kupříkladu absence vkusu ve většinové společnosti neznamená, že je třeba jej centralizovaně distribuovat nebo na to hlasitě upozorňovat a (pokrytecky) pohrdat těmi, kdo jej mají. Funkcí elit je právě prezentovat vkus, nastolovat témata, aktivizovat občanskou společnost a disponovat lidskými a ušlechtilými kvalitami, které udávají většinové společnosti možný směr. Vyšší vrstvy jsou vzorem civilizovanějšího chování a vkusu, které si nižší vrstvy později osvojují.⁹ Zaslepená likvidace elit v zájmu umenšení nerovností má však tragické důsledky, které pocítujeme i v naší české společnosti. Umění může mít však ve skutečnosti naprosto opačný účinek: pomáhá, aby elity byly širší. Díky tomuto emancipačnímu aspektu umění dokáže umožnit, že lidé jsou přístupnější k rozšíření svého poznání či jeho reaktualizaci a osobnímu zrání. V neposlední řadě umění dokáže (na rozdíl od ideologie) respektovat autonomii člověka a jeho postoje, skutečné touhy, sny a přání.

2.1 Marxistická sociologie umění jako kolektivní omyl

Přistupme nyní k bližšímu zkoumání hlavního myšlenkového směru v sociologii umění, a to marxistickému estetickému proudu. V sociologii umění se samozřejmě vyskytují i další proudy, nicméně jsou v marginálním zastoupení a tradice marxismu je sociologií natolik silně prostoupená (a v závěrech ovlivněná), že výběr této kapitoly byl od začátku jednoznačný.

⁹ Toto osvojení nastává ve chvíli, kdy nižší vrstvy nashromáždí dostatečné množství vlastního kapitálu a/nebo až celkové bohatství celé společnosti stoupne natolik, že i malá participace na tomto bohatství (např. základní příjem) zajistí klid, luxus a dostatek, kterým dříve disponovaly pouze privilegované vrstvy. Jako ilustrační příklad lze použít cestování; dříve bylo cestování výsadou šlechty, dnes je do určité míry umožněné každému.

„Pravdivost marxistické teorie historického materialismu je nezbytnou podmínkou pravdivosti marxistických teorií umění, ale není podmínkou dostačující. Což znamená, že je-li marxistická sociální teorie nesprávná, pak je také nesprávná marxistická teorie umění. Ale i pokud je marxistická sociální teorie pravdivá, její aplikace na umění může být i tak mylná. Jinými slovy se dá říct, že platnost marxistické teorie umění můžeme zkoumat nezávisle na marxistické teorii jako celku.“ (Graham, 2000, s. 216) To znamená, že můžeme zkoumat platnost a legitimitu marxistické teorie umění nezávisle na platnosti a legitimitě marxistické teorie jako takové. Proto se tedy budeme věnovat pouze marxistické teorii umění, která je rámována komplexní marxistickou teorií v nejširším smyslu.

Jelikož sám Marx se k umění příliš nevyjadřoval, zanechal tak velké pole působnosti pro pokračovatele, kteří rozvíjeli (a rozvíjejí) jeho myšlenky. L. Althusser, přední a vlivný marxistický teoretik druhé poloviny dvacátého století, tvrdí, že abychom získali opravdové znalosti o umění z hlediska pochopení díla, mechanismu jeho vzniku a mohli zkoumat estetické procesy spjaté s uměním, je zapotřebí pochopit principy marxismu. (srov. Althusser, 2001) Na základě marxistického výkladu světa a fungování společnosti je umění chápáno jako prostředek, u nějž je třeba se plně zaměřit na jeho praktický účinek, jelikož má sílu společnost měnit (ideálně jako podpora revolučních tenzí). Marxismus si tedy neklade za primární cíl porozumět intelektuální (a) umělecké činnosti, nýbrž ji využít jako nástroj „*radikální společenské změny, která naznačuje něco o realitě tím, že otřese falešným ideologickým vědomím diváka.*“ (Graham, 2000, s. 215) Tato manipulace s uměním je přítomná v každé totalitní ideologii, kde se umění stává službou propagandy. Co se marxismu týče, uveďme například pokusy vysvětlovat zvolený obsah a formu díla jako výslednici odvozování z politických, ideologických a ekonomických vztahů, ve kterých díla vznikala. (srov. Bennett, 1979) Tento přístup bychom mohli považovat za prodlouženou ruku, či spíše aplikaci determinace umění sociálním prostředím. To, že spolu tyto myšlenky tak hluboce rezonují a korespondují, není náhoda.¹⁰ Z toho pak plyne, že umění je nedokonalá percepce poznání reality a umění. Umění, marxisty označené jako buržoazní (nerevoluční), je takové umění, které klame příjemce proto, že nerozbíjí náznaky oné ideologické struktury, ze které vzešlo a neplní svou aktivizační funkci, jelikož nezaujatosti nejsme schopni dosáhnout. Skutečný umělec se dle marxistů pozná dle toho, že se aktivně zapojuje do společenského zápasu proti

¹⁰ Jedná se o kontextový postřeh, že v převládajících (za)mlčených předpokladech sociologie umění je možné vysledovat principy, na kterých stojí marxistická estetika.

útlaku a „neztrácí čas“ popisem reality – tedy jejím (neschematickým) pochopením. Nelze však nechat bez povšimnutí, že tento marxisticky proklamovaný rozdíl mezi uměním a ne-uměním je založen na hodnotové nerovnosti (axiologii umění), kterou marxistická sociologie považuje za překonanou.

Obraz světa, jejž nahlížíme prostřednictvím umění, je částečně zastřený, jelikož nezobrazuje dle marxistů „svět, jaký je“. Proto marxisté pracují s tezí, že je třeba sloučit dvě dimenze: za první předpoklady, vycházející z důsledného pochopení historického materialismu a politických cílů, a za druhé odkaz buržoazní estetiky. (srov. Graham, 2000) Domnívám se, že této syntézy není možné dosáhnout. Veškeré kategorie „buržoazní“ estetiky pracují v alespoň minimální míře s aktivní percepcí díla divákem a zároveň chtějí zkoumat míru autonomie i přesahu jednotlivých artefaktů. Marxismus tedy jednotlivým dílům, divákům, umělcům i vědcům násilně nutí takové narativní rámce a percepce, které sám potřebuje pro svou deklarovanou legitimitu. Nicméně *„jelikož sama idea „díla“ je jednou z kategorií estetiky, marxista nemůže bez rozporů tvrdit, ani že „díla“ odrážejí, odhalují a podporují společenskou realitu, ani že ji podřívají.“* (Graham, 2000, s. 218)

Opět zde vidíme jeden z implicitních sociologických předpokladů; pravý význam umění je určen jeho společenskou funkcí: nikoliv jeho vnitřním obsahem a zvolenou formou, nýbrž (marxistickou) analýzou pozice umění v kultuře a společnosti. Pokud však rezignujeme na abstrakci, se kterou pracuje filosofická estetika (což je v souladu s materialistickým přístupem), pak jednoznačně dospějeme k tomu, že za umění může být považováno takřka cokoliv. Za tento hodnotový relativismus však sociologie draze platí. Například tím, že stírá rozdíl mezi uměním a reprodukcí či mezi umělci a amatéry. Ideu beztřídního komunismu to naopak plně podporuje.

Pokud bychom tedy tuto premisu dovedli do důsledku, tak je třeba říci, že jestliže umění definuje jeho společenská funkce, pak je naprosto podružné, jaké kvality dílo má či nemá, protože marxistická interpretace nejen určí, co na něm je, nýbrž sama se případnou (ne)kvalitou díla stává. Proto se nezdráhám tvrdit, že marxistická teorie umění žádnou uměleckou teorií v pravém smyslu není. Umění slouží pouze jako „služka“ pro potřeby společenské analýzy. Je přirozené, že každý směr uvažování má široké názorové spektrum, marxismus nevyjímaje. Hlavní „základnové“ sdělení je však v souladu s principy původního uvažování, ze kterých vychází.

2.1.1 Materialismus v umění – otec determinismu a nivelizace hodnot

Jelikož je pro marxistické uvažování historický materialismus klíčový, chtěli bychom se mu nyní věnovat podrobněji. V našem případě jej vztáhneme na oblast umění. Jak již bylo řečeno, historický materialismus (spolu s dialektickým materialismem) ve svém učení o společenském vývoji pracuje pouze s materiálními statky. Jednotlivce tedy redukuje na subjekt, jehož objektivizací je postavení člověka, určené materiálními podmínkami. Jakmile se změní materiální poměry ve společnosti, dojde pak analogicky i ke změně myšlení lidí a následnému společenskému uspořádání. Je pochopitelné, že v tomto značně redukčním schématu není možné nalézt místo pro jakýkoliv přesah. „*Marx tvrdil, že kultura jakožto ideologie je pouze odrazem společenské základny a nelze jí tedy přiznat vlastní autonomii.*“ (Bell, 1999, s. 59)

Umění však nemůže ze své bytostně existenciální povahy fungovat bez transgrese. Pro marxistický determinismus je opuštění výlučně materiální úrovně samozřejmě problematické a přesun k transcendentální povaze umění odmítá, či alespoň relativizuje. A jelikož je v sociologii také pozitivismus stále živý, tvoří tato „mezi-proudová výpomoc“ solidní, zdánlivě neotřesitelnou základnu.

Materialistické kontextové nazírání uznává jako platnou součást interpretačního řetězce pouze třídní příslušnost (pozici v poli¹¹) a z toho plynoucí poměr jednotlivých kapitálů, přičemž se tato deterministická optika tváří jako vyčerpávající. V meritu věci vyčerpávající opravdu je, jelikož tímto antagonistickým způsobem zabraňuje umění, aby mělo schopnost přesahu, který je v umění stejně integrální jako například v náboženství.¹² Některá díla totiž dalece překračují žitý kontext autora, dokáží rezonovat v čase a napříč sociální strukturou, a to právě díky umění promlouvat jazykem, kterému lidé rozumí a umí jej číst nezávisle na svém společenském postavení.

Součástí tohoto komunikačního aktu mezi dílem a divákem je kreativní činnost interpretace. Pro pochopení díla (skrz které se tato interpretace artikuluje) je samozřejmě nezbytné znát kontext, který je ovlivněn faktografickými znalostmi a informacemi, jimiž

¹¹ V umění socialistického realismu lze brát doslovně.

¹² Není náhoda, že jedny z prvotních motivací člověka pro potřebu vytvářet umění byly náboženského (transcendentálního) charakteru.

disponujeme. Jako je přirozená dělba práce (nad kterou není důvod se pozastavit), stejně tak je přirozená nerovnoměrná distribuce vědění ve společnosti. Míra, do jaké (ne)rozumíme jazyku umění, většinou předurčuje, nakolik má pro nás umění význam.¹³ Nejedná se však o absolutní spojitost v kauzálním smyslu a ani umění nebo společnost (v nejširším smyslu slova) nenesou zodpovědnost za tuto nevědomost. Zmíněný závěr rozhodně nemá vyloučit z uměleckého diskurzu kritické myšlení a přinést nivelizaci hodnot v podobě bezbřehého přijetí čehokoliv nesoucího přízvisko „umělecké“. Nicméně z toho vyplývá, že materialistická redukce v aplikaci na umění není funkční. Takzvaný „účel bez účelnosti“¹⁴ nedokáže věrohodně vysvětlit, natož popřít.

Navzdory tomu jsem přesvědčena, že i když sociologie svými metodami (zatím) nedokáže uspokojivě některé skutečnosti změřit, vysvětlit či empiricky podložit, neznamená to, že tyto skutečnosti neexistují či s nimi sociologie nemůže pracovat. Poukazuji tím například na snahu vyvarovat se estetických otázek při empirickém zkoumání umění. (srov. Wolff, 1999)

2.2 První pomoc zvenčí 1: strukturalistické abstrahování

Jak jsme si ukázali, marxistické uvažování o umění je pro sociologii z mnoha důvodů nevyhovující. Sociologie umění si však může přizvat na pomoc jiné myšlenkové směry, jejichž potenciál dokáže využít. Není cílem následující dva vybrané příklady vyčerpávajícím způsobem detailně popisovat. Jejich prostřednictvím chci však poukázat na možnost uvažovat o umění odlišným, a přesto blízkým způsobem.

Strukturalismus je již od svého vzniku velice atraktivní směr v humanitních vědách. Dokonce do té míry, že bývá v nepravidelných vlnách označován za vyčerpaný. Přenechejme jiným vynášení hodnotících soudů o míře (ne)platnosti strukturalistických či poststrukturalistických principů. V našem případě se nám díky těmto principům může podařit docílit plastičtějšího a možná i hlubšího uchopení umění v sociologickém uvažování.

¹³ To lze ilustrovat například na společensky vnímané důležitosti známých děl. Slavné obrazy jsou většinou lidmi shledávány jako důležité dost možná jen proto, že jsou známé a slavné. Ale vstoupit s těmito díly v interpretační dialog již tito lidé nedokáží.

¹⁴ Pojem I. Kanta, rozpracovaný v jeho díle *Kritika soudnosti*.

Místem, odkud strukturalistické uvažování vychází, je lingvistika a zaměření na jazyk. Ferdinand de Saussure a poté například Claude Lévi-Strauss ukazují, že za každým jazykem je v meta-prostoru přítomná struktura. Zjednodušeně řečeno, „*jazyk je forma, nikoli substance*.“ (Petříček, 1997, s. 166)

Struktura, která má latentní povahu, je považována za invariantní a neměnnou v čase. Uplatnit princip struktury na umění se více než nabízí; nadneseně řečeno, umění s námi také komunikuje svým jazykem, jehož struktura má tento nadčasový charakter. Percepce příjemce je tedy rámována narativem struktury, se kterou poté divák nakládá dle vlastních dispozic a možností. Podstatné však je, alespoň jak to chápu já, že i v těchto neměnných strukturách, které abstrahují od jednotlivce a jsou někdy řazeny k metodologickému antihumanismu (srov. Šubrt, 2015), je i zde prostor pro osobní invenci recipienta a umění je ponechána jeho emancipační a osvobozující síla, a to na straně tvůrce i příjemce. Ačkoliv je strukturalistické uvažování často považováno za blízké tomu marxistickému, existuje mezi nimi zásadní rozdíl: v marxismu podléhají veškeré společenské a umělecké struktury historickým změnám – jsou tedy v podřízeném vztahu k politickým poměrům a proměnlivé v čase dle společenského vývoje v širokém smyslu a ve všech navazujících dimenzích. Jestliže je však temporalita času v umění centrálně určována, pak pro transcendenci umění v imanentní struktuře nemůže existovat čas ani prostor.

2.3 První pomoc zvenčí 2: dekonstrukční hra

Jako druhý příklad možného směru uvažování, zčásti vycházející z předchozího strukturalismu, zčásti také z Husserla a Heideggera, je abstraktní myšlenkový úkon zvaný dekonstrukce, jenž pochází z pera Jacquesa Derridy. Ačkoliv Derrida uvažuje o dekonstrukci v souvislosti s psanými texty, opět se nabízí vztáhnout ji na fenomén umění v širším smyslu. Protože by pouhá konstituce dekonstrukce mohla být námětem samostatného tématu, spokojíme se nyní s důsledky, které z dekonstrukce vyplývají a jež můžeme vztáhnout k předmětu tohoto pojednání navzdory zjednodušení, kterému není možné se v tomto případě vyhnout.

Za Derridovou dekonstrukcí je myšlenka opustit zaběhnuté interpretace, otevřít prostor pro interpretace jiné, přehlédnuté a reaktualizované, či postihnout otázku reprezentace (viz první oddíl předložené práce). Interpretace je vždy limitována určitou mezí, vykazuje mimetický charakter. Analogicky k této tezi můžeme vztáhnout postřeh Zygmunta Baumana: *„sociologie je od svého vzniku v mimetickém vztahu se svým předmětem – či spíše s představou tohoto předmětu, kterou vytvořila a přijala jako rámec svého diskurzu. Sociologie tak coby svá kritéria správnosti prosazovala tytéž principy racionálního jednání, ve kterých viděla konstitutivní součást svého předmětu. Jako závazné pravidlo sociologického diskurzu také prosazovala nepřípustnost etické problematiky v jakékoli jiné formě, než je forma obecně přetrvávající ideologie, která je ve vztahu k tomuto (vědeckému, racionálnímu) diskurzu heterogenní.“* (Baumann, s. 65, 2003). Tento Baumanův popis sociologického uvažování je zároveň i dalším ze (za)mlčených předpokladů v sociologii umění (viz počátek druhé kapitoly).

Neexistence jedné správné a pravdivé interpretace před nás však opět staví past relativismu, kterou sociologická metodologie tak obtížně překonává. Možná i proto má sociologie tendenci tíhnout k extrému oné „ideologické pravdy“ na straně jedné, jelikož nenachází rozumný způsob rozlišení mezi tím, co považovat za umění a co nikoliv, anebo se přikloní k opačnému extrému na téže škále, a to k nivelizaci hodnot obecně, čímž sama sebe chytá do pasti relativismu, čemuž obtížně čelil i Derrida.

Možnost překonání relativismu spatřuji v Derridově promýšlení fenoménu hry. Princip hry, jež lze nazírat v souvislosti vztahu mezi divákem a dílem, či uměním a společností, je nosný. Do jakékoliv hry totiž vstupuje faktor náhody, nepředvídatelnosti, úspěchu, zvratu či diskvalifikace. Tyto elementy jsou součástí percepce díla příjemcem – to je ona část aktivního postoje jednotlivce k umění. Hra bez pravidel však nemůže fungovat. Tato „pravidla hry“, jinak řečeno pasivní část postoje, jsou podstatnou a nedílnou součástí právě proto, že identifikují určité meze a past relativismu překonávají. *„Má-li mít jakákoliv geneze, jakýkoliv vývoj, jakékoliv dějiny a jakýkoliv diskurz smysl, musí být tento smysl vždy již nějak zde, a to od počátku, protože jinak by se stalo nepochopitelným samo vyjevování smyslu a realita dění; jistá anticipace je tedy věrným průvodcem smyslu každé geneze: každá inovace je verifikací, každé tvoření je dovršením, každé vynoření je tradicí.“* (Derrida, 1990, s. 9, cit. Petříček, 2009, s. 191) Ať už za

pravidla hry pro transcendenci v umění a percepci jeho smyslu považujeme například platonismus (který bývá v umělecko-vědním diskurzu častým předmětem sporů), existenci těchto pravidel hry je možné pozorovat na konkrétních příkladech, v čemž sociologické poznání obzvlášť vyniká a pro co má během své existence vycizelovaný cit a schopnost vhledu.

2.4 Zpochybnění relativismu II

Ukázali jsme, že tíhnutí k relativismu je v sociologii umění velmi silné. Zároveň jsme však zpochybnili a poté vyvrátili jeho platnost, neboť jestliže v sociologickém uvažování o umění dochází k relativizaci, pak mizí samotný předmět zkoumání (srov. Graham, 2000). Nabízí se tedy zhodnotit se úkolu, který se před námi logicky postuluje: jakým způsobem lze v sociologickém uvažování s axiologičností umění pracovat? A dle čeho určíme indikátory „správného počínání“?

Zde je možné analogicky uvažovat o postmoderně. Tento vnitřně diferencovaný a vnějškově neucelený směr má také nejednoznačné interpretace, a především sklon k eklektickému zjednodušování (obdobně jako zrelativizování hodnot v sociologii umění). W. Welsch upozorňuje na rozdíl mezi bezbřehým a precizním postmodernismem (srov. Welsch, 1994), přičemž ten bezbřehý je charakterizován tím, že jím lze zaštitit téměř jakýkoliv fragment lidského poznání. *„Krédem tohoto bezbřehého postmodernismu je, že všechno, co nedostačuje standardům racionality, nebo co reprodukuje známé věci eventuálně překrouceně, musí být, aby to bylo dobré, dokonce zdařilé, jen řádně promícháno v coctail a smícháno s hojnými exotickými přísadami. (...) Takový postmodernismus libovůle, všehochuti a odlišení za každou cenu (vlastně žádnou) cenu se v současnosti těší velké oblibě a je značně rozšířen. (...) Tím, že se ruší rozdíl mezi souhlasem a kritikou, dokonává rozptylující pohyb a v širokém záběru uplatňuje bezbřehý postmodernismus.“* (Welsch, 1994, s. 10–11). Oproti marxistické teorii umění, která z logiky své přirozenosti nemůže disponovat nějakým kontradiktorním směrem, jenž by byl v sociologii umění použitelný, v postmodernismu tato situace možná je.

Opačný (neboli precizní) postmodernismus naopak „neholduje nějakému „*anything goes*, nýbrž velmi přesně dbá na rozdíl mezi dobrým, pochybným a katastrofálním.

Nepropaguje libovůli, nýbrž má smysl pro specifické a pojmenovává obecné závaznosti a není obhájcem dezorientovanosti, nýbrž stoupencem přesných pravidel.“ (ibid) Tento skutečný postmodernismus je charakterizován pluralitou. Welsch tuto postmodernu dokonce nazývá stavem radiální plurality (ibid), jejíž trajektorie má esenciální podobu, protože se chce navrátit zpátky k substanci. Proto ji lze označit přízviskem radikální. „*Postmoderna je ona dějinná fáze, v níž se radikální pluralita jako základní stav stává uznanou realitou, a v níž se proto plurální vzory smyslu a jednání stávají neodbytnými, dokonce dominantními a závaznými. Tuto pluralizaci bychom zásadně podcenili, pokud bychom ji vykládali jako pouhý proces rozkladu jednoty. Neboť docela uvnitř běží o pozitivní vizi. Je neoddělitelná od skutečné demokracie.*“ (Welsch, 1994, s. 13)

Pluralita hodnot (nikoliv jejich relativizace či determinace) je dalším z důvodů neudržitelnosti marxistické estetické teorie; a to samozřejmě za předpokladu, že jsme nerezignovali na společnost, stojící na demokratických základech. Zde je však třeba konstatovat, že ačkoliv pluralita neznamená relativismus, tak podobně hodnotící soudy nejsou soudy moralistickými. Sociologické uvažování má však k pluralitnímu způsobu uvažování a chápání reality odjakživa velmi blízko, i když bývá přítomno spíše implicitně. „*Pluralita se vzhledem k postmoderně stala rozmanitější a pronikavější. Vzrostla extenzivně a intenzivně. Natolik, že došlo ke kvalitativnímu skoku. Všechny popisy, všechny strategie, všechna řešení mají v budoucnu probíhat na základě mnohosti: jestliže dříve platila pluralita za formu rozvoje, výzvu či podnět k rozvoji jednoty, musíme ji nadále myslet jako z jednoty vzešlou a jednotu v jejím rámci – již ne proti ní.*“ (Welsch, 1994, s. 162) Umožnění funkční plurality spolu s uplatňovanou zodpovědností nám otevírá možnosti hledání nových cest k porozumění. V našem případě se nyní chceme zaměřit na redefinování přístupu k umění v sociologickém uvažování; na hledání jiných konceptů, se kterými by sociologie umění mohla efektivně, funkčně, a především moudře nakládat.

Při uvádění plurality do praktického života Welsch upozorňuje na dvě problematická místa: libovůli a povrchnost. Jako příklad aplikované povrchní plurality lze uvést absenci argumentačních předpokladů, především ve vědeckých diskurzích. Tato praxe „*klade pluralitu do povrchnosti, kde není ani účinná, ani není ještě vůbec k dispozici. Protože ne již v oznámeních různých subjektů, ale teprve na rovině rozporu koncepcí vystupuje pluralita, která je závažná a plodná, a subjekty by se měly vést k tomu, aby se*

propracovaly zpět do této dimenze různice, místo aby zůstaly u small talk pokládaly už ping-pong – začátek argumentace – za podezírání.“ (Welsch, 1994, s. 164) V případě libovůle se jedná o popření vnitřní difference pro zkratkovitou možnost „anything goes.“ Paradigma plurality je dnes široce rozšířené. Aby však mohlo být funkční, a nikoliv vše umožňující, nelze jej dogmaticky nařít či vyžadovat.

III. Hledání nových cest

„Lidé dnes znají cenu všeho, ale hodnotu ničeho.“

Oscar Wilde

Po předchozích úvahách a závěrech se nyní nacházíme na rozcestí bez ukazatelů s jasným a konkrétně popsaným cílem, který bychom si mohli „slavnostně vytyčit“. Ačkoliv se může zdát tato poznámka vágní, chtěla bych zde připomenout, že proces hledání a uvažování má v sobě integrálně přítomnou nejistotu. Nejistota, že se nám podaří dojít k jasným závěrům, přelomové teorii či alespoň inovacím dílčího charakteru často způsobuje apriorní nevůli (či v některých případech strach) z nového. Nabízí se tedy otázka, proč by sociologie měla revidovat svůj postoj k umění, jež považuje za funkční a vnitřně koherentní celek? Pokusím se nyní podat uspokojivou odpověď na tuto netriviální otázku.

Argument na obecné úrovni spočívá v přesvědčení, že jakékoliv závěry teoretického charakteru je třeba přezkoumávat, v případě empirie operacionalizovaná zjištění validovat a ověřovat. Proto považuji za prozíravé podrobovat obecně platné závěry či přesvědčení kritickému myšlení, a vlastním postojem nepodporovat uplatňování dogmatických principů při procesu hledání. Jedná se o nezbytný předpoklad, aby aktivní proces hledání mohl být uskutečňován.

Za pádný důvod, motivující hledat jiné přístupy k umění v sociologii považuji skutečnost, že v relativisticky neukotveném terénu přestává být relevantní o umění uvažovat. Ztrátou umění jakožto celospolečenského fenoménu by se však sociologické uvažování stalo značně limitovaným a ztrácelo by na schopnosti svého plastického vhledu do reality. Nadneseně řečeno *„kdo není schopen smyslové diferenciaci, kdo neumí rozlišit krásný zvuk od chudého, zářivé barvy od matných, je stěží schopen umělecké zkušenosti.“* (Adorno, 1997, s. 26) A jaký jiný máme nástroj poznání než naši zkušenost, v tomto případě uměleckou?

Jednu z vhodných možností pro budoucnost sociologie umění spatřuji v mezioborové spolupráci; jednak to povaze sociologického zkoumání nemůže uškodit a také jsme přesvědčena, že i sociologická optika dokáže být velice přínosná. K prostupnosti diskurzů sociologie umění a estetické axiologie ve vědecké diskuzi nedochází příliš často. Můžeme však uvést několik jednotlivých příspěvků, které se věnují této mezioborové spolupráci: Ve druhé polovině dvacátého století napsal francouzský sociolog R. Caillois dílo *Zobecněná estetika* (1962), ve kterém pojednává o umění v sociologickém, etnologickém i estetickém kontextu, který začleňuje také do poznání přírodních věd. V roce 2005 byla vydána monografie *Estetické porozumění*, jejímž autorem je britský filosof R. Scruton. Jeho zájem je soustředěn v hledání spolupráce mezi uměnovědou, teorií kultury, estetiky a sociologie. S dalším průnikem s již konkrétnějšími závěry přichází příspěvek *Beyond the 'Code': New Aesthetic Methodologies for Sociology of the Art* v časopise *Sociologie de l'art* z roku 2006, ve kterém autorka S. Krzys Acord poukazuje na skutečnost, že metodologické zkoumání umění v sociologii výrazně přispělo k tomu, že ze sociologie umění postupně vymizelo samotné umění či umělecký přesah. Autorka představuje tezi, ve které obhájí jedinečnost uměleckého díla jakožto faktoru utváření sociální reality v umělecko-společenském prostoru. Tento článek se pak věnuje konkrétně kurátorům jakožto garantům umění a přichází se zapojením audiovizuální techniky pro kvalitativní výzkumnou práci. V českém prostředí můžeme zmínit dílo P. Zahrádky *Heteronomie estetické hodnoty* z roku 2015, ve kterém autor uvádí, že filozofická estetika a sociologie umění by se měly vzájemně doplňovat, jelikož jejich diskurzy označuje za vzájemně komplementární (Zahrádka, 2015). Nicméně Zahrádkova monografie je spíše přehledovou studií sociologických předpokladů pro zkoumání umění než oním komplementárním příspěvkem, na nějž aspiruje.

I přes absenci kontinuální a ucelené spolupráce však na základě této mezioborové reciprocity budu formulovat pokračování této práce. Představení následujících vybraných cest neaspiruje na vyčerpávající a všezahrnující teoretické vymezení a ani tak nebude prezentováno.¹⁵ Umění si však dle mého názoru zaslouží kladení nových vyvstávajících otázek a patřičné hledání nových průníků neboli využití kvalit sociologického uvažování.

¹⁵ Je výrazně snazší předkládat důvody pro neúspěch, než hledat možné způsoby (navzdory nejistým závěrům).

3 Svoboda k normám, svoboda k symbolům

Pokud chce kunsthistorik poznat umění konkrétní kultury, jde hledat přeživší fragmenty. Obdobným způsobem postupuje antropolog při zkoumání zpravidla zaniklých kultur; zkoumá architekturu, náboženské projevy a umění daného národa. Kunsthistorie i antropologie považují umění jako základní nástroj pro poznání dané kultury, zatímco v sociologii tento způsob uvažování o umění není „kanonizovaný“. Z logiky věci jsou sociologové součástí kultury, kterou zkoumají. Pak je ale velmi snadné považovat v sociologickém uvažování za samozřejmé všechny společenské vzorce, způsoby chování či vztahování se k lidem (činností či věcem), které (nám) stačí označit přízviskem racionální. Jinak řečeno, jedním z důvodů nezájmu o umělecká či kulturní témata v sociologické diskuzi je dle mého názoru považování tohoto fenoménu buď za iracionální součást sociální reality, kterou se sociologie zabývat nepotřebuje, nebo za marginální či samozřejmou, tedy jako nedostatečnou pro vědecky relevantní sociologické uvažování. Výsledek je v obou případech totožný.

I přesto shledávám sociologické uvažování jako vhodné, ba přímo žádoucí pro následující rámec. V konečném důsledku totiž sociologie nemusí (ve jménu tradice sociologického uvažování) přejímat odosobněné vzorce poplatné předchozím ideologicky motivovaným východiskům, a jejich verifikaci stvrzovat díky svému nadefinovanému sociálnímu řádu. Nehledě na to, že žádný společenský fenomén, jehož podstata má transcendentní povahu, není možné plně vměstnat do současné podoby vědeckého diskurzu (vzhledem k převládající materialistické doktríně během dvacátého století). Sociologie navíc disponuje oproti jiným vědním oborům značnou výhodou: je zvyklá uvažovat o předmětech svého zájmu v paralelních rovinách (myšleno paradigmatech), dojde-li ke zpochybnění některého z přístupů, nepovažuje to za tragické či likvidační a dokáže v tomto modu fungovat. Především ale má díky tomu apriorní dispozici k rozlišovacím schopnostem; dokáže citlivě vnímat na první pohled skryté nuance, umí zvolit nejvhodnější metodu pro zkoumání konkrétního jevu, neuzavírá se do „jedné správné cesty“ a dokáže být sama k sobě upřímná. Díky tomu je možné uvažovat o umění v sociologické perspektivě s akcentem na svobodu a pluralitu, doprovázenou odpovědností.

Již jsme si řekli, že sociologie ve svém uvažování o umění potřebuje akcentovat jeho axiologickou podstatu. Odmítnutí hodnotových soudů, které má zajistit „neomezené uvažování“, je totiž v konečném důsledku motivací strachu z disponované svobody neboli v aplikaci ve Frommově uvažování svobody *od*, jež je destruktivní a bývá charakterizována jako útěk, a to na rozdíl od svobody *k*, která má v sobě zahrnutý potenciál směřování k aktivnímu svobodnému uskutečňování vlastní proměny (a bytí obecně). (Odkazují zde na Frommovo dílo *Strach ze svobody*. (Fromm, 2014)) Emancipační cesta ke svobodě není snadná na úrovni jednotlivé ani kolektivní. V sociologii umění možnost uplatnění principu „svobody k“ spadá v tzv. normativní teorii umění.

Teorie o normativnosti v umění není novodobá záležitost (její stopy bychom mohli dosledovat již k Hegelovi či Schopenhauerovi). Nezastává platonistické přesvědčení o tzv. esenciální formě (idei), nazvané umění, kterou disponují všechna díla, jež jsou považována za umělecká. Z toho však nevyplývá rezignace na uměleckou hodnotu, nýbrž pouze to, že její interpretace nemůže být deskriptivní, ale *normativní*. (srov. Graham, 2000) Povahou normativních závěrů (tj. rozlišením mezi uměním a ne-uměním) není odhalovat „latentní faktory“, avšak poskytovat *doporučení*. (ibid)

Tímto vědomým krokem elegantně předejdeme kritice z mnoha různých stran a také se vyhneme problematickému vymezení neurčitého pojmu „umělecké dílo“. Označíme-li dílo atributem umělecké, jedná se o deskriptivní a hodnotový soud současně. Avšak onen normativní status je pro dílo stejně určující jako percepce jeho recipientem. Proto je smysluplné „*odložit stranou ideu „umění“ jako neutrální klasifikaci.*“ (Graham, 2000, s. 231)

Princip hry (kterému byla věnována podkapitola 2.3. pojednávající o Derridově dekonstrukci), resp. pravidla, která hru vymezují a určují, jsou využitelná i v našem normativním uvažování o umění. Bylo by ale iluzorní se domnívat, že jsme schopni tato „pravidla hry“ jednoznačně vymezit a popsat. Nemožnost jednoznačnosti určení těchto „pravidel“ je dána jejich konvergující povahou k zachycení prožitku díla. Co ale můžeme je tato „pravidla hry“ dle námi zvoleného klíče stanovit a do diskuzí o umění doporučit. Ačkoliv i deskripci lze číst normativně, nejedná se v pravém smyslu o totéž jako v případě normativního doporučení. V deskripci totiž chybí axiologický rozměr, zatímco

v normativním úsudku je principiálně obsažený, a navíc i samotné soudy mohou mít na přiznané hierarchii různou váhu či sílu.

Tato pravidla by byla vyvozována na racionálním základě spolu s akcentací povahy umění, tedy na bázi jeho transcendentního přesahu, a jisté (ne)uchopitelnosti okamžiku setkání člověka s uměním. Toto setkání má sílu pohnout jeho „vnitřním já“ a umožnit mu uvědomění sebe sama, tedy otevření obzoru pro kultivovanost (jeho) ducha. Graham uvádí jako ilustrační příklad práce s pravidly hry šachy, který si dovolím ocitovat v plném znění: *„V jistém smyslu skutečně odhalujeme, jaká jsou jejich pravidla, ale pokud by někdo předpokládal, že tato pravidla jsou takřikajíc dána shůry, dopustil by se metafyzického omylu. Podstatné na tomto omylu je to (alespoň kritici to tvrdí), že vede k posuzování těchto pravidel jako neměnných. Uznáme-li na druhé straně možnost jejich změny (neboli „kontingentnost“, jak to někteří kritici nazývají), neznamená to ještě, že můžeme šachy hrát, jak se nám zachce. Daleko spíš to znamená, že v pravidlech můžeme dělat racionálně zdůvodněné změny. Jejich důvodem bude nejspíš snaha o zlepšení hry z hlediska hodnoty, kterou pro nás její hraní má. Pravidla vytváření normy – jak by se hry hrát měly – a tyto normy je nutné posuzovat podle účinnosti, s jakou uskutečňují hodnoty – a jednou z takových hodnot je požitek. Určité pravidlo může požitek ze hry zvýšit nebo snížit a tato schopnost je důvodem pro nebo proti jeho přijetí.“* (Graham, 2000, s. 232)

3.1 Estetická distance a estetický prožitek – strategie pro porozumění

Estetický prožitek a estetická distance jsou součástí standardního pojmosloví estetiky. Pozornost jim nyní věnujeme proto, že nám umožní lépe popsat vnitřní proces a možná i porozumět tomu, co se odehrává při percepci díla jeho příjemcem; onen transcendentní přesah, jemuž udávají dynamiku „pravidla hry“. Právě estetika může pomoci sociologii umění tento přesah lépe chápat, což je pro sociologii užitečné z hlediska následujícího uvažování o vlivu formativní zkušenosti s uměním v životě a jednání jednotlivců i skupin.

Estetická distance je koncept, jehož blízkost můžeme spatřovat ve fenomenologickém chápání estetického postoje. *„Distance jako faktor zfiktivňující. Nezaujímací tedy estetický postoj vůči estetickým objektům (například románovým nebo*

dramatickým postavám, zobrazeným reprezentacím atp. jako jejich složkám) proto, že jsou, nebo proto že víme, že jsou fiktivní, ale stávají se fiktivními díky nástupu estetické distance, díky změně postoje z „existenciálního“ v estetický, díky nezainteresovatelnosti na existenci objektu estetického zájmu.“ (Zuska, 2002, s. 121). Tato citace nám posloužila jako možná definice Husserlovy fenomenologické redukce čili „uzávorkování“. Estetická distance má mnohorozměrný charakter, neexistuje jako jediný jednotící princip. V našem předmětu práce je v souvislosti s estetickou distancí potřeba upozornit, že díky ní probíhá během interakce s dílem dialog sebereflexe neboli „*estetická distance je tak (adornovským) prožitkem neidentity, otevřením „pravého“ nekonečného horizontu možností, transcendencí subjektivity životního světa, svobodou.*“ (Zuska, 2002, s. 91). Pouze sebereflexe umožňuje otevření prostoru k dialogu, ve kterém dílo komunikuje. Zuska popisuje tuto komunikaci mezi estetickým objektem a sebou samým v procesu estetické distance jako „*nejintimnější a nejhlubší.*“ (Zuska, 2002, s. 104)

Dílo se tedy musí stávat dialogem, do kterého lidé vstupují nezávisle na společenské stratifikaci. A ačkoliv může být hloubka prožitku nesmírně různorodá a síla prožitku u každého jednotlivce velice různá, podstatné je tento rozměr při vnímání děl lidem umožnit. Čapek pojmenovává přínos požitku jako „*podílu na životě rozšiřující citový prostor nitra*“. (Čapek, 1962, s. 75) S tím úzce souvisí emancipační schopnost, jíž umění disponuje a se kterou by sociologie umění měla ve svých úvahách počítat.

Sociologický relativismus zpochybňuje platnost estetických soudů. „*Estetično či estetické prožívání je pro Bourdieuho předmětem symbolického násilí a výsledkem normativních legitimizací vkusu určité sociální skupiny a jejich kulturního kapitálu.*“ (Zahrádka, 2015, s. 64) Proto se sociologie umění přiklání k tzv. pluralitní estetice, která plně podléhá tomuto hodnotovému relativismu společně se sociální distinkcí, kdy se populárním dílem stává takové dílo, které nemá distanci k praktickému životu.¹⁶ Nicméně sociologie pak ztrácí možnost umění zkoumat (pokud si zrelativizuje svůj předmět zkoumání). Proto se v soudobém sociologickém myšlení již objevuje i značně odlišný přístup. Současná britská profesorka sociologie Janet Wolffová uvádí: „*sociologie umění vyjadřuje kritické soudy o umění. Řešením ovšem není usilovat ještě víc o hodnotově neutrální sociologii a promyšlenější pojetí estetické neutrality – řešením je přímé*

¹⁶ Poměřovat hodnotu díla na základě jeho míry distance k praktickému životu je zcela v souladu s materialistickou optikou pohledu na umění.

vyrovnání se s otázkou estetické hodnoty. Znamená to, zaprvé, zkoumat hodnotu, která již byla uměleckým dílům současníky a následujícími generacemi kritiků přisouzena. Zadruhé, otevřeně pojmenovat ty estetické kategorie a soudy, z nichž výzkumná práce vychází a které ji někam zařazují. A konečně to znamená uznat autonomii otázky po konkrétním typu požitku, z něhož minulá a současná ocenění uměleckých děl jako takových vycházejí.“ (Wolffová, 1988, s. 106) Zkoumat autonomii estetického p(r)ožitku, spolu s estetickou distancí v souvislosti s otázkou umělecké hodnoty proto považuji za vhodný předpoklad pro sociologické uvažování o umění.

3.1.1 Gratifikace – prožitek umění jako komunikační (a obsahový) akt reflexe

Schopnost „naladit se“ na umění je získávána u každého jedince během jeho procesu vývoje zrání podobně jako emoční inteligence či kritické myšlení. Vidění je zkrátka proces; nejedná se o předvídatelný jev (ve fyzikálním smyslu), který lze jednoduše determinovat. „Při vyhodnocování zrakového pole působí celá řada vlivů, které nejsou způsobeny tím, co je viděno, ale tím, kdo vidí.“ (Třeštík, 2011, s. 38) Jinak řečeno se jedná o míru gratifikace, které je recipient schopen. De facto tedy existuje rozdíl mezi „viděním“ jako fyziologickou schopností zrakového vjemu a „nazíráním či spatřením“, která závisí na určitém společensky konstituovaném vědění. „Určit kriticky psychickou sílu percepce, její vlastní smysl a ptát se po konečném účelu, abychom dostali přesný poměr nazírajícího k věci. Tak i před uměleckým dílem jest nutno uvědomiti si podvědomou práci oka při správné percepci, abychom mohli odhadnout jeho vnitřní kvalitu, vyluštiti tvořitelský poměr autora k znázorněnému“. (Filla, 1982, s. 127) Vidět nebo vnímat tímto druhým způsobem umělecké objekty neboli spatřovat je jako to, čím opravdu jsou, se musíme učit. O správném vidění jako procesu učení uvažovali například již zmíněný Filla nebo také Merleau-Ponty, který ve své eseji *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky* upozorňuje na předpoklad „vztahu vnímajícího subjektu a světa, který v sobě z principu zahrnuje rozpor imanence a transcendence.“ (Merleau-Ponty, 2011, s. 35) Tato dualita je při procesu vnímání klíčová; umožňuje dialogický rozměr vizuality a nabízí prostor k zastávání určitých pozic a také poskytuje prostor pro tvorbu tvárného a dynamického vztahu, včetně rozporů, vymezování atp.

Gratifikací rozumíme prožitek, který dává smysl percepci. Tato percepce přirozeně nemůže nabývat uniformní podoby napříč společenskými vrstvami, a to jednak z důvodu

různého vzdělání v umění a také kvůli prioritám daných jedinců. Ačkoliv má intenzita prožitku umění pestrou paletu intenzity, vždy přináší možnost oprostit se od „determinace“ sociální realitou. Má-li jedinec dostatečně zcitlivěné receptory a je „otevřený příjmu“, dokáže na něj umění působit svou transcendentní silou, která má tvůrčí důsledky.

Adorno podotýká, že penzum faktografických znalostí o umění není přímo úměrné velikosti požitku, které z umění máme. *„Ve skutečnosti jsou umělecká díla zdrojem požitku tím méně, čím více jim člověk rozumí (...) Kdo má k umění ryzí vztah, kdo se v něm rozplývá, tomu umění není nikdy objektem; ztráta umění by pro něj byla nesnesitelná, jeho jednotlivé projevy však nejsou pro něj zdrojem slasti.“* (Adorno, 1997, s. 25). Gratifikace umění neznamenaá požitek v zábavním průmyslu. Oddechové žánry existovaly v každé epoše společenského vývoje, ale nikdy nebylo jejich cílem plnit roli požitku, o jakém nyní uvažujeme. Prožitek z umění totiž zušlechťuje ducha a kultivuje osobnost. Proto chceme uchopovat *„umění jako médium, v němž umění rozpoznává sebe sama a ustavičně a znovu se zakládá, takže médiem reflexe je umění samo (umělecké dílo se rozvíjí a vyjevuje své tendence v reflexi, nikoli „skrze“ reflexi) což znamená, že podstatou díla je jeho nezavrženost, a proto není něčím, co by mělo být zrušeno, neboť jen takto je možné nahlédnout, že každé konkrétní umělecké dílo je právě jakožto fragment momentem vyjevování absolutna.“* (Petříček, 2009, s. 179–180) O tomto absolutnu uvažuje také Adorno: *„kdo v uměleckém díle zmizí, osvobozuje se od duševní chudoby života, jež je vždy nedostatečná.“* (Adorno, 1997, s. 26) a dále dodává *„duch uměleckých děl je beze všeho ohledu na filosofii objektivního či subjektivního ducha objektivní, je jejich vlastním obsahem a rozhoduje o nich: je duchem věci samé, který se projevuje zjevením. Jeho objektivita má svou míru v síle, s níž infiltruje do zjevení.“* (Adorno, 1997, s. 119). Transgresi můžeme především prožívat¹⁷. Nemáme bližšího nástroje ke sdílení transcendentního přesahu, než je sdílení prožitku. V uměleckém prožitku, jakožto prožitku osobním, niterném, lze tento přesah sdílet a komunikovat. Jaký by mohl existovat vhodnější způsob než v osobním prožitku jako navýsost abstraktním, proměnlivém, vymykajícím se temporalitě v čase i slovech? Zkušenost prožitku je formativní, což je také důkazem jeho významnosti. Jelikož je jeho emergence abstraktního nematerialistického charakteru, má věda tendenci transcendentnost odmítat. Nicméně tento formativní vliv (v

¹⁷ Bůh je zkušenost nemožného, řekl by možná Derrida.

umění, náboženství) lze vědecky těžko popřít a jeho důsledky je možné pozorovat na uspořádání a chování celé společnosti.

Při snaze o nazírání absolutna, zachyceného nepřímým způsobem v uměleckém díle, které není podmíněno vnějšími společenskými poměry, se uvažuje o tzv. antropologických konstantách, které rámuji charakteristické vnímání člověka, plynoucí z jeho biologické danosti; například vnímání rytmu, horizontály a vertikály, pravého úhlu, symetrie, souzvuku či komplementárních barev jako barev zesílených. (srov. Třeštík, 2011) S antropologickými danostmi jedinců se snaží vyrovnat také marxistický výklad člověka. Petříček si všímá, že *„pokoušíme-li se vyložit člověka pouze jako souhrn společenských vztahů, jako výslednici působení těchto vztahů, tedy např. pomocí kategorií „třídního“ či „ekonomického“ zájmu, pak ignorujeme základy člověka jako přírodně-biologické danosti. Tyto kategorie musí být nějak zakotveny v přírodní podmíněnosti člověka – neboť jinak by společenský člověk byl něčím naprosto odtrženým od člověka jako přírodní bytosti.“* (Petříček, 1997, s. 167)

V souvislosti s percepcí umění můžeme prostřednictvím nalézání těchto antropologických konstant znejišťovat naše vnímání, které se „zautomatizovalo.“ Obdobně k tomu Zuska podotýká, že *„narušení identity já sebereflexí je nezbytným předpokladem pro recepci uměleckého díla.“* (Zuska, 2002, s. 40) Tyto invariantní a esteticky indiferentní konstanty nejsou v percepci vnímány jako čistá estetická kategorie. J. Mukařovský, zabývaje se strukturální estetikou, považuje antropologické konstanty za faktor neodmyslitelně spjatý s každým uměleckým dílem, avšak nikoliv jako měřítko jejich hodnoty. Nenastává *„kodifikace všeobecně platné hodnoty, nýbrž definování vzájemného vztahu ideje obecně platné hodnoty s ideou ustavičného vývoje umění.“* (Mukařovský, 1966, s. 84). Odhalování těchto antropologických konstant ve světle společenského diskurzu v konkrétních dobách a následně plynoucích konsekvencí považují také za nástroj hodný sociologického uvažování pro porozumění umění, a především ke kontextualitě gratifikace uměleckého díla.

3.2 Gadamerova „nová pravidla hry“

Princip hry, který byl představen v podkapitole 2.3. pojednávající o Derridově dekonstrukční hře a, konstituci jejích pravidel, jimž jsme se věnovali v kapitole 3, bych nyní ráda završila v teoretickém přístupu H. G. Gadamera, jenž chápe umění jako hru, přičemž jeho metafora hry je hluboce strukturovaná a také svobodná. Hra může být také *„vážná, a to nikoliv proto, že je profesionalizovaná, ale proto, že čistě pro své vlastní účely vyžaduje největší nasazení a nejlepší schopnosti, jakých jsou lidské bytosti schopny.“* (Graham, s. 27)

Gadamer částečně vychází z Kantovy estetiky. *„Kantova teorie vznešenosti anticipuje v přírodním krásnu zduchovnění, které umění teprve uskutečňuje. Co je v přírodě vznešené, není u něho nic jiného než právě autonomie ducha vzhledem k převaze smyslového jsoucna a prosazuje se teprve ve zduchovnělém uměleckém díle.“* (Adorno, 1997, s. 126) Nicméně na rozdíl od Kanta Gadamer nepovažuje krásu jako (v čase neměnnou) kategorii, která by měla schopnost rozlišit estetický prožitek od prožitků jiných, tedy rozdíl mezi přírodou a uměním jako lidským výtvořem.

To přivádí Gadamera k uvažování o antropologickém základu, který tvoří naši zkušenost s uměním. Tento základ rozpracovává prostřednictvím pojmů hra, symbol a slavnost (ve svém stejnojmenném díle); *„redukce na hru, vypracování pojmu symbolu „tj. možnost rozpoznání nás samých a konečně slavnost jako vyvrcholení znovuzískané komunikace všech se všemi.“* (Gadamer, 2003, s. 14–15).

Charakter hry, symbolu a slavnosti lze nahlížet v interakčním procesu mezi dílem (resp. autorovým sdělením) a divákem. Umělec vyzývá diváka k odhalení smyslu (symbolu), jež před něj klade prostřednictvím daného artefaktu. Jelikož k porozumění řeči symbolů je zapotřebí spolupráce, stává se tato činnost výsostně společenskou, a tudíž není odepřena žádnému člověku. Vstoupit do *„svobodné hry obrazů, čímž se uskutečňuje sebe-zobrazení“* (Graham, 2000, s. 27), je nabídka k niternému ponoření do transcendentního bytí uměleckého díla. Percepci tohoto komunikativního dosahu, jímž umění disponuje, není v zásadě možné sdělit prostřednictvím jazyka v její plné míře. Vzniká zde totiž napětí mezi prožitkem a jeho zprostředkováním. Můžeme se však zaměřit na v čase se

konstituující zkušenost s uměním. „*Ve zkušenosti s uměním jde o to, že se na uměleckém díle učíme jistému druhu prodlení. Je to prodlení, které se zjevně vyznačuje tím, že se nestane nudným. Čím více se na to prodlévající u něj spolehujeme, tím výmluvnější, rozmanitější a bohatší se nám bude jevit. Podstatou časové zkušenosti s uměním je, že se učíme dlít. To je pro nás snad přiměřenou konečnou analogií toho, čemu se říká věčnost.*“ (Gadamer, 2003, s. 52).

3.3 „Mimesis sociologického uvažování“ – odvaha vidět jinak

Původ pojmu mimesis můžeme vysledovat již ve starověkém Řecku v Platónově Ústavě, kde jsou umělecká díla považována za fenomén, jež mají reprodukovat svět jako nápodobu idejí (na tyto teze navázal pozdější platonismus v umění). Naproti tomu v Poetice Aristotelově mimesis zastupuje antropologickou konstantu, kdy mimesis značí schopnost univerzálně a „ideálně“ vypovídat o světě, a to nikoliv ve smyslu jaký je, nýbrž dle potřeby vyznění díla.

Oba pracují s pojmem mimesis především v souvislosti s básněmi a kladou si frazeologicky řečeno otázku ‘co tím chtěl básník říci’ či ‘co tím mohl/měl básník říci’. Tyto dva odlišné přístupy jsou v průběhu středověku i novověku různými způsoby akcentovány, jelikož princip nápodoby prostřednictvím umění byl tvárnou esencí téměř veškeré komunikace duchovenstva či šlechty s poddanými.

Pro nás je však nyní důležitá reflexe vývoje ve dvacátém století, v němž autoři přijímají i odmítají staletími zavedený pojem a hledají nové způsoby jeho interpretace. Přístup, ve kterém umělecké dílo dokáže zprostředkovat pravdivý obraz reálné skutečnosti, nám zde reprezentuje E. Auerbach ve svém díle *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* z roku 1946. Během šedesátých a sedmdesátých let byl tento přístup velmi kritizován, například G. Genettem, T. Tzorem či R. Barthesem, který ve své esejí *Efekt reálného* z roku 1968 dochází k závěru, že reálno a řeč jsou svou povahou naprosto odlišné, „*text je nejlépe představitelný jako soubor, který sestává částečně ze slov a částečně z jiných činností, popisu událostí, které tak slouží k navození iluze reálného.*“ (Sládek, 2007, s. 16) Systematickému rozpracování pojmu mimesis se v souvislosti s „*tvorivým napodobováním časové zkušenosti prostřednictvím děje struktury*

a vyprávění“ (ibid) věnoval v díle *Čas a vyprávění* z roku 1983 – 1985 P. Ricoeur, který rozlišuje v narativním zobrazení, tj. práci jazyka a řeči tři typy mimesis kdy, schematicky řečeno, mimesis I zahrnuje vše, čeho je třeba pro předporozumění textu (vstupní stav pro vstup do mimetického interakčního řetězce). Pod mimesis II spadá samotné vyprávění nebo sdělení (nativ), rámované časem a slouží jako most pro přechod mezi mimesis I a mimesis III, jehož vrchol se odehrává v procesu percepce díla čtenářem. Ačkoliv Riceourovo schéma je koncipované na jazykovou či řečovou interakci, dialogická podstata mimesis je klíčová nejen pro literaturu, ale i pro výtvarné umění, či hudbu.

Pod estetickým pojmem mimesis si můžeme pro naše potřeby představit bytí uměleckého díla. Toto bytí nám odpovídá na dvě spolu související otázky: co je zobrazováno (neboli napodobováno), na což hledají odpověď kunsthistorici, a také z jakého důvodu je vybrán právě konkrétní způsob nápodoby (duplikace reality a prožitkových struktur). Při hledání odpovědi na otázku *proč* lze důvodně předpokládat, že dospějeme k závěrům pluralitního charakteru. Toto (pluralitní) tážení považuji rovněž za jednu z oblastí, k jejímuž zodpovězení má sociologie (umění) potřebné předpoklady: schopnost oscilace mezi mikro a makroúrovní, identifikace jednotlivostí určujících pro celek a motivaci rozumět lidskému jednání.

Koncept mimesis nám tedy slouží (na rovině ontologické i gnozeologické) k pluralitě řádů či pravidel hry, obdobně jako Focaultovo epistémé či Kuhnovo paradigma (Srov. Zuska, 2002). V souvislosti s uměním je však tento pojem přiléhavější a tudíž vhodnější. Mimesis jako podstata uměleckého díla se stává nezbytným a nepostradatelným přemostěním mezi smyslovým („daným“) a inteligibilním (interpretovatelným) významem. (ibid) *„Obraz není kopií imitovaného jsoucna, ale ontologickou komunikací s tím, co je imitováno. Slovo a obraz nejsou toliko imitující ilustrace, ale umožňují, aby to, co prezentují, bylo po prvé tím, čím je. Tato ontologická komunikace sama však není součástí reprezentace, je právě problematizováním řádu díla, konfliktem Bytí a Nastávání, pohybem obraznosti.“* (Zuska, 2002, s. 16). Proto tedy tato ontologická komunikace neboli dialog mezi recipientem a dílem, s nímž vstupuje divák do interakce, nemůže být předmětem sociologického zájmu jako uniformní percepční danost, nýbrž jednotlivost v mnohém.

Emancipační schopnost umění v procesu percepce recipientem tedy můžeme v sociologii umění chápat jako (re)prezentaci díla, která je proměnlivá nejen v čase kolektivním (chronos), ale také v osobním (kairos). Tato schopnost emancipace je často závislá na míře divákova porozumění a otevřenosti k přesahu. „*Simultaneita reprezentace a prezentace tak vnosem nastávání diferencuje přítomnost, a tedy zvyšuje intenzitu prožitku, neboť zážitek významu, smyslu znaku i „pouhá“ percepce jsou zážitky rozdílu (od Saussera po Derridu a Deleuze). Entita (umělecké dílo) se tak stává něčím jiným, než byla, a je něčím jiným, než se stává. Bytí uměleckého díla podstatně zahrnuje ukázání, prezentaci a tím sebezpřesah.*“ (Zuska, 2002, s. 16). Intenzita prožitku je odvislá od mimesis (bytí uměleckého díla), jehož přesah může být pro sociologii umění zajímavý tím, že konfiguruje „*jednání determinované strukturací tradice a jednotlivými díly s různými vztahy k hranicím této struktury.*“ (ibid, s. 57) Tyto vztahy se konstituují v probíhajícím estetickém prožitku, jenž je určován mírou sebereflexe, kterou příjemce vůči dílu uplatní.

Pro tuto komunikační sebereflexi je určující podmínkou zapomenutí na přirozený svět „*přičemž zapomenutí na tento svět je ipso facto zapomenutím i na sebe sama jako na součást přirozeného světa. Komunikace jistě vyžaduje nejméně dva zúčastněné a komunikační prostředek. Rozštěp já je tedy v tomto vymezení nutnou podmínkou estetického prožitku a tento rozštěp je zapříčiněn sebereflexí.*“ (ibid s. 57), jinak řečeno „*narušení identity já sebereflexí je nezbytným předpokladem pro recepci uměleckého díla*“ (ibid, s. 41) Zkoumání konstituce společenské i individuální sebereflexe prostřednictvím umění považují také za jednu z možných cest, která se sociologii umění nabízí zkoumat

Závěr

Předložená práce se zabývala přístupem sociologie k umění. Za motivací k sepsání zvoleného tématu stálo přesvědčení o potřebě reflexe vztahu sociologie umění ke svému předmětu zkoumání, tj. k umění samotnému. Hlavním cílem této práce bylo průkazně zpochybnit marxistickou estetickou teorii, která je dominantní v sociologickém uměnovědném diskurzu. V návaznosti na prokázání nevhodnosti marxistického materialismu aplikovaného na umění se jako dílčí cíl nabízelo hledání jiných cest pro sociologické zkoumání umění, které by umožňovaly vědomou akceptaci a kooperaci s transcendentálním přesahem umění, tedy s jeho esenciální (neoddělitelnou a určující) součástí, jež je v marxismu potlačována či vědomě popřena.

Pro dosažení stanoveného cíle byla práce rozdělena na tři, vzájemně se doplňující oddíly. První oddíl se zabýval problematikou reprezentace umění a byl rámován kunsthistorickou optikou – dějiny umění představil jako dějiny zobrazování, což ilustroval představením konceptuální duality *iluzivnost versus schematičnost* a jejími konkrétními projevy v umělecko-historickém vývoji. Následně se zabýval způsobem komunikace uměleckého díla se svým recipientem, tedy percepcí narativu (v) umění.

Druhý oddíl se věnoval analýze zamlčených předpokladů, díky nimž dominantní proud sociologie umění postuluje své závěry. Tyto předpoklady vycházejí z teze, že veškeré umění je určováno sociální determinací, jejíž analýza nám dokáže posloužit jako faktor poskytující vyčerpávající interpretaci pro uchopení umění jako fenoménu. Toto sociologické přeceňování společenského kontextu je problematické přinejmenším proto, že znemožňuje sociologii pracovat s transgresí, která je v umění bytostně přítomná. Její popírání či přehlížení je pro sociologii umění typické, neboť standardními metodologickými nástroji budeme samotnou transgresi v umění operacionalizovat velmi obtížně. Nemožnost redukovat umění pouze na materiální složku však pro sociologii nemusí znamenat rezignaci či odmítnutí zájmu o umění jako svého předmětu zkoumání, jelikož přesah, kterým umění dokáže rezonovat uvnitř jedinců, se může stát hybnou silou pro změnu v osobním jednání a rozhodování lidí. Teze o sociální podmíněnosti umění je však v sociologii natolik přítomná, že v následující trojici zamlčených, implicitně přijímaných předpokladů lze rozpoznat její odkaz.

Jako první předpoklad jsme identifikovali společenskou funkci uměleckých děl jako legitimitu smyslu jejich existence. Tato legitimizace umění společenskou prospěšností je problematizována tím, že diváka staví do pasivní role, která pouze přijímá, a nikoliv se aktivně spolupodílí na dialogickém procesu mezi dílem a recipientem. Dalším předpokladem, kterému se tato práce podrobně věnovala, bylo sociologické popření axiologického rozměru umění, což má za důsledek relativizaci hodnoty uměleckých děl. Argumentační linka, obhajující hodnotový relativismus, je založena na poznatku proměně společenské reflexe díla, tedy na dynamické povaze míry jeho uznání v temporalitě času. V předloženém způsobu uvažování však tato premisa nedokázala obstát z několika důvodů: tím prvním je redukce umění na jednorozměrný kulturně politický fenomén. Dalším důvodem pro odmítnutí hodnotového relativismu je skutečnost, že hodnotový systém je integrální součástí, určující pro kulturu v obecném smyslu, a tedy rovnost hodnot není možné uplatnit ani na umělecký diskurz. Konečně třetím důvodem je nezpochybnitelný fakt, že umění je samo o sobě hodnotící pojem. Posledním zpochybněným předpokladem byla teze o nerovnosti ve vnímání umění, která je vysvětlována na základě daného společenského stratifikačního modelu. Práce upozornila na fakt, že za (pravděpodobně z velké části kolektivní sociologickou) touhou po uniformním působení umění na jednotlivce je skryta motivace dosáhnout rovnostářské společnosti, kdy umění bude možné použít jako nástroj umenšování sociálních nerovností. Motivace, vedoucí k ideálu beztrždní společnosti však s sebou nesou velkou míru rizika propagandistické umělecké tvorby a nebezpečí totalitní ideologie, již by umění sloužilo jako nástroj udržování její moci.

Rozpracování těchto předpokladů spolu s kritickou reflexí mělo jasný záměr, kterým bylo umožnit sociologii uvažovat o emancipační složce, již umění ve vztahu se svým recipientem disponuje a uplatňuje jej napříč společenskou strukturou. Pro naplnění stanoveného cíle práce, tj. zpochybnění marxistické estetické teorie v sociologii, však nestačily pouhé proklamace o ambivalentních předpokladech v sociologických úvahách o umění, nýbrž bylo zapotřebí se vlivu a důsledkům této materialisticky laděné teorie v umění podrobněji věnovat. O dominantním postavení marxistického odkazu v sociologii umění svědčí skutečnost, že všechny představené předpoklady vycházejí z (neo)marxistických tezí, které rámuje a také argumentačně živí. Předložená práce proto na základě podložených argumentů označila marxistický materialismus za původce

determinismu a nivelizace hodnot v sociologii umění a konstatovala, že marxistický přístup k umění je pro sociologii nevyhovující a destruktivní. Jako možné alternativy odlišného, avšak svými východisky blízkého způsobu uvažování o umění v sociologickém diskurzu práce zmínila strukturalistické abstrahování či princip dekonstrukce.

V závěrečné části práce byla pozornost soustředěna na hledání nových perspektiv pro cestu sociologické reflexe ve vztahu k umění. Vycházejí z postmoderního rámování radikální pluralitou byla představena možnost mezioborové spolupráce sociologie s estetikou, jejíž dopad byl shledán za oboustranně užitečný. V případě sociologie se jedná o otevření následujících témat: nejprve se práce věnovala normativní teorii (pro kterou je nutné odmítnout hodnotový relativismus, to znamená přijmout axiologičnost umění), jejíž přínos pro sociologické uvažování je spatřován v možnosti tvořit normativní doporučení, nikoliv soudy deskriptivní povahy. Díky tomuto teoretickému zázemí by sociologie dokázala překonat přístup k umění jako neutrální kategorii. V této souvislosti by se nabízelo také pokračovat v následných úvahách prostřednictvím inspirace v reflexivní sociologii A. W. Gouldnera, který poukazoval na nemožnost sociologie oprostit se od hodnotícího rozměru. Také upozornil na skutečnost, že sociologie disponuje autoreflexivním přístupem sama k sobě.

Další důležitou oblastí, na kterou tato práce upozornila, je možnost sociologie umění věnovat se procesu gratifikace a jeho porozumění, to znamená prožitku z nazírání umění a konstituci jeho smysluplné percepce. Postihnout napětí, přítomné v prožitkovém aktu, tj. mezi zprostředkováním tohoto prožitku v procesu vnímání díla příjemcem, lze považovat za jednu z ambiciózních výzev, které by mohla sociologie umění čelit. Dílo je ve své skutečné podstatě dialogické, přičemž do tohoto dialogu jsou (při)zváni lidé nezávisle na svém společenském zařazení. Přirozeně se tedy nabízela otázka, jak lze sdílet a následně komunikovat niterný, hluboký prožitek při setkání s uměním? Jestliže se sociologie chce opravdu věnovat umění, pak považuji tuto otázku za klíčovou a určující pro její další zkoumání. V rámci jedné z mnohých strategií práce uvažovala o cestě zkoumat napětí, přítomné mezi prožitkem a zprostředkováním tohoto prožitku v procesu vnímání díla příjemcem. Důležitou vlastností, kterou práce také reflektovala, je autonomie zakoušeného prožitku. Tato autonomie se uskutečňuje prostřednictvím estetické distance. Estetická distance poté umožňuje osobní sebereflexi, díky které pak lze uvažovat o

emancipační schopnosti umění na úrovni individuální i společenské. Emancipační rozměr je v umění přítomen z toho důvodu, že zkušenost prožitku s uměním je formativní.

Jestliže tedy dokáže umění „aktivizovat“ diváky napříč společenskou strukturou, dle jakých „pravidel hry“ se tato komunikace, kódovaná jazykem umění, ustanovuje? Na tuto otázku nabídla předkládaná práce několik možných trajektorií uvažování. Jednou z možností je odhalování antropologických konstant jako způsob znejišťování našeho zautomatizovaného vnímání. V jiném prizmatu zase můžeme uvažovat o jazyku umění, který promlouvá skrz symboly. V procesu odhalování smyslu symbolů, pro které je charakteristická ambivalence odhalování a zároveň skrývání významu, se totiž zákonitě jedná o společenskou činnost. Jelikož se jedná o „pravidla hry“ transcendentálního přesahu, nejsme je vždy schopni dokonale zachytit a popsat, jelikož jsme limitováni možnostmi jazyka. Sociologie však nemusí na tato „herní pravidla“ uměleckého diskurzu rezignovat. V závěru této práce byl rozpracován pojem mimesis, který je v kontextu práce vymezen jako bytí uměleckého díla, jež je jednak samotnou podstatou uměleckého díla, ale především se díky němu překračuje ruptura mezi smyslovým a interpretovatelným významem, který příjemce díky aktivnímu procesu vnímání a vnitřní sebereflexi dokáže divákem rezonovat, zušlechťovat jej.

Důsledky tohoto transcendentního dialogu, umožněného z jedné strany emancipační a aktivizační složkou umění, ze strany druhé aktivní percepcí diváka, je možné identifikovat v lidském jednání, které dokáže být zásluhou uměleckého prožitku a následnou sebereflexí kultivováno a formováno. Interakce, probíhající v nitru člověka, má na jedince formativní účinky, dokáže jím rezonovat, zušlechťovat jej a ovlivnit jej v jednání s druhými. Hledání podmínek, za kterých mohou tyto interakce u lidí nastat spolu s otevřeností k pluralitním projevům umění jako takového, považuji za jednu z vhodných cest, jíž se sociologie umění může vydat. Přítomnost těchto „přidaných hodnot“ totiž současná společnost naléhavě potřebuje. Nikoliv z nostalgického přání návratu k gentlemanskému staromilství, nýbrž z důvodu pomalu mizející vzájemné úcty, kultivovanosti a solidarity ve veřejném prostoru i osobním životě.

Seznam použité literatury:

Auerbach, E. (1998). *Mimésis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta.

Althusser, L., Jameson, F., & Brewster, B. (2001). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. NYU Press. Retrieved April 27, 2020, from www.jstor.org/stable/j.ctt9qgh9v

Balon, J., Holmwood, J. (2019). The impossibility of sociology as a science; arguments from within the discipline. *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 49(3), (s. 334–347).

Barthes, R. (2006): „Efekt reálného“. Přel. T. Jirsa. In: *Aluze* 10, č. 3.

Barthes, R., & Balzac, H. de. (1970). *S/Z*. Editions du Seuil.

Bauman, Z. (2003). *Modernita a holocaust*. Sociologické nakladatelství. <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

Bell, D. (1999). *Kulturní rozpory kapitalismu*. SLON.

Benjamin, W. Grebeníčková, R. (Ed.). (1979). *Dílo a jeho zdroj*. Odeon. <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

Bennett, T. (1979). *Formalism and Marxism*. New York, Methuen.

Bourdieu, P. (1998). *Teorie jednání*. Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy.

Caillois, R. (1968). *Zobecněná estetika*. Odeon.

Čapek, J., Halík, M. (Ed.). (1962). *Nejskromnější umění: Málo o mnohém* (v ČS vyd. 1. (Nejskromnější umění vyd. 5., Málo o mnohém vyd. 3.). Československý spisovatel.

Derrida, J. (1990). *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*. Presses Universitaires de France.

Filla, E. Berka, Č., & Skřelec, R. (Eds.). (1982). *Práce oka*. Odeon.

Fromm, E. (1993). *Strach ze svobody*. Naše vojsko.

Gadamer, H. -G. (2003). *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Triáda. <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

Gombrich, E. H. (2019). *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování* (Vydání druhé).

Graham, G. (2000). *Filosofie umění*. Barrister & Principal.

Hájek, M., Havlík, M., & Nekvapil, J. (2012). Narativní analýza v sociologickém výzkumu: přístupy a jednotící rámec. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*, 48(2), 199-224.

Hausser, A. (1999). *The social History of Art*. Routledge, London and New York.

Harrington, A. (2004). *Art and social theory: sociological arguments in aesthetics*. Polity Press. <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip045/2003013220.html>

Hlaváček, J. (1999). Umění je to, co dělá život zajímavější než umění. (jak praví R.F.) Artefact, Praha.

Kadowaici, J.K. (2002), *Zen and the Bible*. New York, Orbis Book

Kant, I.Koblížek, T. (Ed.). (2015). *Kritika soudnosti*. OIKOYMENH.

Krzs Acord, S. (2006). Beyond the 'Code': New Aesthetic Methodologies for the Sociology of the Arts. *Sociologie de l'Art*, opus 9 & 10(2), 69-86. doi:10.3917/soart.009.0069.

Kulka, T. (2014). *Umění a kýč* (Vyd. 3). Torst.

Lhotová, O. (Ed.). (1968). *Umění a život: sociologie a umění*. Svoboda.

Lukács, G. (1976). *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon.

Lyotard, J. -F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Éditions de Minuit.

Lyotard, J. -F.Maydl, P. (Ed.). (2002). *Návrat a jiné eseje*. Herrmann.

Manguel, A. (2008). *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Host.

Merleau-Ponty, Maurice. (2011). *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga.

Mišíková, K. (2009). *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Akademie múzických umění v Praze.

Mlynář, J. (2014). Paměť a narativita. In N. Maslowski & J. Šubrt, a kol. Kolektivní paměť, k teoretickým otázkám. (s. 213–235). Praha, Karolinum.

Mukařovský, J.Chvatík, K. (Ed.). (1966). *Studie z estetiky*. Odeon.

Ortega y Gasset, J. (1993). *Vzpousta davů*. Praha, Naše vojsko.

Panofsky, E. (2013). *Význam ve výtvarném umění* (Vyd. 2., rev). Academia.

Paulíček, M. (2012). *Nikdo se neodvážá říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Sociologické nakladatelství (SLON).

Petříček, M. (2009). *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Hermann.

Popova, K. (2018). Ethnomethodological Studies of Visuality. *Ethnographic Studies*, Vol. 15, 23–37.

Prince, G. 2009. „Ještě k narativitě.“ *Aluze* 12 (2): 40–45.

Ricœur, P. (2007). *Čas a vyprávění* (3, Vyprávěný čas). OIKOYMENH.

Scruton, R. (2005). *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. Barrister & Principal.

Sládek, O. (2007). Tři typy mimesis. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. V, Řada literárněvědná bohemistická. Vol. 56, No. 10.

Smailagić, S. (2004). Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy. *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*, 2004, Vol. 40, No. 1–2: 179–193.

Šubrt, J. (2015). *Individualismus a holismus v sociologii: jak překonat teoretické dilema?*. Sociologické nakladatelství (SLON).

Tanner, J. (2003): *Sociology of Art. A Reader*, Routledge, London New York.

Třeštík, M. (2011). *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Gasset.

Welsch, W., & Poláková, J. (1994). *Naše postmoderní moderna*. Zvon.

Wolff, J. (1988). *Aesthetics and Sociology of Art*. Thames and Hudson, London.

Wittgenstein, L. (1993). *Tractatus logico-philosophicus*. Z něm. orig. přel. Jiří Fiala. 1. vyd. ISE.

Zahrádka, P. (2015). *Heteronomie estetické hodnoty: sociologická kritika filozofické estetiky*. Host.

Zuska, V. (2002). *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*. Triton

